ادبستان



۱۴
ماهنامه ـ بهمن ۱۳۶۹
۶۸ صفحه ـ ۲۵۰ ریال

ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettelaát co.
Vol. 2, no 2, February. 1991
Director & Editor-in-Chief: Seyed Ahmad Sám
Add: 11144
Ettelaát Building
Khayyam Ave
Tehran
Iran



صاحب امتیاز : مؤسسهٔ اطلاعات
مدیر مسئول و سردبیر: سید احمد سام
سال دوم ـ شمارهٔ دوم (پیاپی: ۱۴)
نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقهٔ چهارم ـ دفتر ادبستان فرهنگ و هنر تلفن: ۳۲۸۵۲۹
شمارهٔ بخش اشتراك: ۳۲۸۲۶۵
■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مؤسسهٔ اطلاعات
■ طراح: حبیب صادقی
■ صفحه‌آرا: داود مظفری

□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.
□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان آزاد است.
□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.
□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یك طرف کاغذ بنویسید.
□ فرستندگان مطالب می‌توانند ـ در صورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یك قطعه عکس برای ادبستان بفرستند.
□ مترجمان باید همراه ترجمهٔ خود یك نسخه رونوشت یا کپی اصل مطلب را بفرستند.



□ روی جلد: مینیاتور، اثر استاد مجید مهرگان
□ پشت جلد: «شهید» از حسین خسروجردی
□ داخل جلد: خط استاد محمّد سلحشور

بسم الله الرحمن الرحیم

سخن کوتاه...

عطر یار

ما ندانیم که دلبستهٔ اوییم همه
مست و سرگشتهٔ آن روی نکوییم همه

فارغ از هر دو جهانیم و ندانیم کجا
ور پی غمزهٔ او بادیه پوییم همه

ساکنان درِ میخانهٔ عشقیم مدام
از ازل مست از آن طرفه سبوییم همه

هرچه بوییم ز گلزار گلستان وی است
عطر یار است که بوییده و بوییم همه

جز رخ یار جمالی و جمیلی نبود
در غم اوست که در گفت و مگوییم همه

خود ندانیم که سرگشته و حیران همگی
پی آنیم که خود روی بروییم همه

بهمن ۱۳۶۵

روح الله الموسوی الخمینی



هدف از «هنرمند» شدن چیست؟

□ «با تشکر از زحماتی که در پیشبرد و معرفی ادبیات ایران و دیگر کشورها می‌کشید، باید بگویم مساله‌ای که مرا بر آن داشت تا برایتان نامه‌ای بنویسم، مصاحبهٔ مجله با آقای «صدیق» بود؛ که ایشان در بین صحبتهایشان در بارهٔ کمال تاریخی خط و تقلید مبتذل (!)، درمورد استاد مسلم و بی نظیر خط آقای میرخانی باید بگویم بسیار بی انصافی به خرج داده‌اند، و واقعاً اگر ادبستان مجله‌ای بی طرف است (که عقیده دارم بی طرف است) می خواهم اظهار نظرم را تا حد امکان منعکس سازید، تا در برخورد عقاید، حقیقت آشکار شود. (چون اهل موسیقی هستم مثالها را از موسیقی می‌آورم).

خطاب به آقای صدیق باید بگویم:

موقعی می‌توانیم بگوییم فلانی در هنری خوب نیست که درهمان هنر بهتر از او باشیم؛ به عبارت دیگر وقتی می‌توانیم بگوییم فلانی کار قابل توجهی ارائه نداده که کار بهتری ارائه داده باشیم. در هنر «خوب» و «بد» بودن واژه‌هایی نسبی است. این که آیا استاد میرخانی کاری کرده است یا نه، باید پرسید در مقایسه با چه کسی این پرسش پیش می‌آید. آیا این استاد لااقل در برابر خطاطان موجود هم کار قابل توجهی نکرده‌اند؟ آیا شما بهتر از ایشان می‌نویسید که در مورد آثارشان و زحماتشان با این صلابت (!) داد سخن سر داده‌اید؟

آقای شجریان به نظر من در آواز قابل تشبیه است با استاد میرخانی در خط نستعلیق. آقای شجریان «خوب»های سبکهای آوازی قدیم و پیش از خود را از خوانندگانی چون سیدرحیم، طاهرزاده، تاج در سبک اصفهان و دیگران، چون اقبال آذر و بنان و... بسیاری از دیگر استادان فرا گرفت و با آن چه خود داشت و دارد با سایهٔ سالها تلاش و جهد در فراگیری و در پناه استعداد شگرف و بی نظیر و با وسعت عمل حنجره‌ای خارق العاده و مهمتر از همه با خلاقیت ذهنی (که در اثر ممارست پرورش می‌یابد) شده است استاد شجریان کنونی و خود از زبانش شنیده‌ایم که «هنوز هم اگر کسی حرف تازه‌ای در سر کوه قاف داشته باشد، می‌روم تا یاد بگیرم».

همین سخن را با بیان دیگر از استاد میرخانی شنیدیم. اینان نمونه‌های هنری ما هستند که گاه می بینیم متأسفانه چه قضاوتهائی نابجا در باره شان می کنند. کسانی که صدایی دارند و چند روزی در کلاس آواز شاگردهای آقای کریمی حاضر می شدند و دیگر استاد شجریان را قبول ندارند و... (بسیار جالب است!!) شبیه کسانی هستند که دو روزی قلم بر کاغذ می کشند و استاد میرخانی را دیگر قبول ندارند! به آنها که می گویند: «میرخانی از خودش چیزی ندارد و از قدیمتر از خودش بهره گرفته...» باید گفت: بی هنرترین آدم که ذره‌ای انصاف داشته باشد، این زحمت را برای گردآوری بهترین‌های گذشتگان را اجر می نهد و حداقل، آن را کاری قابل توجه می نامد.

بگذریم از بیان همهٔ جوانب که سخن به درازا می کشد... آیا دیگران این خلاقیّت را داشته‌اند که در آثار خطی گذشتگان خوب را از بد تمیز بدهند و با ذوق هنری این بهترین‌ها را در کنار هم جا بدهند؟ و سبکی زیبا به وجود آورند؟

به هر حال، این سخنان را از دید یك دوستدار هنر و شخصی بی غرض می نویسم نه از دید یك هنرمند، و نخواسته‌ام بحثی تکنیکی را طرح کنم که فقط خواص از آن بهره بگیرند... از این مطلب بگذریم و به بیان بعضی جوانب بپردازیم:

خلق یك اثر هنری بستگی بسیار به حالت روحی و جسمی هنرمند در لحظهٔ آفرینش آن اثر دارد. خطاط، خواننده و نوازنده یا هر هنرمند دیگری، هر چند چیره دست باشند، اگر در حالت روانی و روحی مساعدی نباشند، اثرشان خوب از آب درنخواهد آمد، بخصوص یك خطاط که بیشتر تحت تاثیر عوامل بیرونی قرار می گیرد...

تاج، خوانندهٔ مشهور آواز ایرانی هرجا که از او درخواست می کردند بخواند، در هر شرایطی که بود، مشتاقان هنرش را در انتظار نمی گذاشت و درهمان حال اگر صدایش ضبط می‌شد و حال خوشی هم نداشت، مسلماً اثر درخور توجهی به وجود نمی آورد. این آثار را ـ فی المثل ـ گاهی بهانه می کنند که: «این هم تاج خوانندهٔ شما؛ ببین چه خوانده است و...»

این وضع در مورد بسیاری از هنرمندان صدق می کند... از اینها گذشته، قانونی وجود ندارد که طبق آن بتوانیم بگوییم تمام آثار یك هنرمند حتماً باید خوب و عالی باشد. می گویند در جلسه‌ای یکی از شعرهای سهراب سپهری را برایش خواندند و او مدتی می خندید که آیا واقعاً من چنین شعری سروده‌ام!؟

به هر تقدیر، لازمهٔ رشد در هر هنر درجا نزدن و سیر صعودی نسبی را در آن طی کردن است... زمانی بین استادان موسیقی اختلاف بود (و تا حدی هنوز هم هست) که آیا نوازنده‌ها و یا آهنگسازها باید فقط در چارچوب ردیفهای ذکر شده به کار بپردازند یا می توانند این چارچوب را با تغییراتی ترکیبی در موسیقی کلاسیك برهم بزنند. موسیقی فیلم نمونهٔ خوبی دراین مورد است. مثلاً در طول فیلم برای صحنه‌هایی چون توفان، القاء ترس و غیره... ریتمهای خاصی مورد نیاز است، که ردیفهای قدیم نمی توانند از عهدهٔ این مهم برآیند، یا باید دست به دامان موسیقی غرب بشویم یا این قوانین را با تغییراتی موافق هدفمان بسازیم. احتیاج در بیان عواطف پایه‌گذار تغییرپذیری روش هنری رایج است. مسالهٔ «خط نقاشی» که خود آغاز راهی تازه است از همین مقوله است... به نظرمن باید آیندگان در این باره نظر بدهند که آیا به ابتذال کشیده شده است یاخیر. اگر جامعه بپذیرد که خوب است، وگرنه باید کنار گذاشته شود... آنها که احساسشان با احساس جامعه فرق می کند بهتر است صبورتر باشند.

و باز، اگر بخواهیم بحث را گسترش بدهیم، می توانیم تحت عنوان «علاقهٔ تماشاگر در دیدن یك اثر هنری» حرفهایی بزنیم. نمی توان یك نفر را که مثلاً از سبك فلان هنرمند خوشش نمی آید زیر سؤال برد که چرا از این سبك خوشت نیامده است؛ اصل این سؤال غلط است، چون وابسته به احساسات شخصی است



با خوانندگان...

(در سطح ابتدایی) و در عین حال همان شخص نمی تواند از بد بودن سبک هنرمند دیگر ایراد بگیرد... این علایق در سطح بالاتر شکل پیچیده تری به خود می گیرند و در سطح تکنیکی قابل بحث هستند... از تمام این نکته سنجی ها که بگذریم جا دارد بپرسیم هدف از «هنرمند» شدن چیست؟ و اصولاً به چه کسی باید «هنرمند» گفت؟ به طور بسیار مختصر می توان گفت: هدف هنر همانا مصفیٰ کردن روح از کژی ها و پلشتی هاست که این کار به وسیلهٔ درك حقیقت هنر و استفاده از روح و خاصیّت واقعی هنر میسر می شود؛ و یك هنرمند واقعی کسی است که غرور منفی را در خود از بین ببرد و از آلایشهای مادّی مبرا شود. استاد میرخانی را بارها از نزدیك دیده ام. ایشان بسیار متواضع و در رفتار و ادب و گفتار نیز یك «هنرمند» واقعی هستند و از این که استادش بخوانند اکراه دارد... هنر ارجمند ایشان به عینه در آینهٔ آثارشان متجلی است...

ضمن تشکر مجدد از دوستان زحمتکش در ادبستان، امیدوارم نامهٔ اینجانب روانهٔ جمع کاغذهای باطله نشود!

ت ـ امینی»

■ با سپاس از لطف این خوانندهٔ گرامی، به اختصار به عرضشان می رسانیم که: هرکس درهر مقام و درهر پایه از درك هنری می تواند در بارهٔ هر اثر هنری ابراز نظر کند. این حکم که «وقتی می توانیم از کار کسی ایراد بگیریم و انتقاد کنیم که در همان کار از او بهتر باشیم» حکمی بدون پایه است. می پرسیم: آیا همهٔ کسانی که فرضاً استاد نقد رمان هستند و ـ «نقد ادبیات داستانی» رادر دانشگاههای جهان تدریس می کنند، خود لزوماً داستان پرداز و رمان نویس اند؟ و آیا کسی که بر شعر شاعری نقد می نویسد، باید حتماً و قطعاً از آن شاعر بهتر شعر بگوید؟

این واقعیت رادر نظر داشته باشید که آثار هنری و نقدهایی که بر این آثار نوشته می شود، ارزش حقیقی خود را در گذر زمان به ثبوت می رسانند.

صدالبته، گفتنی است که هرکس ضمن برخورداری از حق آزادی برای اظهار نظر و سلیقه و نقد آثار هنری دیگران، با گفتن و نوشتن در بارهٔ کار و اثر هرهنرمندی، خواسته و ناخواسته خود را نیز در معرض داوری دیگران قرار می دهد.

ضمناً، مطمئن باشید که نامه ها و نوشته های هیچ یك از دوستان و خوانندگان ادبستان بدون جواب نمی ماند.

موفق باشید

دعا برای صلح و نیکی



□ «...در حلول عید میلاد مسیح و سال نو مسیحی آرزوهایم را بر روی کاغذ آورده ام و چون از خوانندگان «ادبستان» هستم، با صفحات صمیمی آن مأنوس شده ام، خواستم با روی کاغذ آوردن آرزوهایم در این صفحات، سخن دلم را با دیگران درمیان بگذارم:

* سال نومیلادی

امسال سورتمهٔ بابانوئل در انبار مانده است و او به این سو و آن سو می رود و بر روی بینی ماسکی برای مصونیت از آلودگی هوا دارد. نمی خندد و باخود کوله بار همیشگی اش راندارد. به جای عصا تفنگی دارد، چون کره خاکی از جنگ و جدال آسوده نیست. کاش چنین نبود. کاش به جای غرش تانکها و توپها، صدای زنگهای سورتمهٔ پراز شادی بابانوئل به گوش می رسید و کاش به جای قطره های خون بیگناهان، رد پای گوزنهایی که سورتمهٔ بابانوئل را می کشند برزمین نقش می بست. کاش دستها برای گرفتن هدایا دراز می شد و شیون زنان و کودکان جای خود را به خنده و شادی می داد. کاش شمعها برای شکرگزاری و نیاز به درگاه خداوند روشن می شد، نه برای سوختن بر سر خاك عزیزان از دست رفته...

بیایید صمیمانه به درگاه خداوند دعا کنیم که سال نو خبرهای صلح و آرامش بیاورد، خبر از نیکی و تفاهم و همدلی انسانی. دعا کنیم که بارانهای رحمت و نعمت زمین را صفا دهد و کاجهای سبز بدرخشند. دعا کنیم که پرندگان سفید آزادی ونیکی بر آسمان دنیا به پرواز درآیند تا انسان مقام والا و شایسته خود را بیابد، مقامی که به آفریدگار به او ارزانی داشته است.

خواهر مسیحی شما ـ آ ـ هواسابیان»

■ با تشکر از این خوانندهٔ عزیز ادبستان، مناسب می بود که نامهٔ صمیمی این خواهر مسیحی و هموطن ارمنی رادر شمارهٔ قبل و در آغاز سال نو مسیحی دراین صفحه چاپ می کردیم، اما این نامه زمانی به دستمان رسید که صفحات ادبستان شمارهٔ ۱۳ به چاپ سپرده شده بود... به هر تقدیر، با آرزوی سلامت و شادی برای این خواهر و همهٔ هموطنان ارمنی، حس نیرومند و عواطف پاك انسانی شان را تحسین می کنیم و کلامشان را به زیور طبع می آراییم.



درس ادبیات و نارسایی ها...

□ «به عنوان یك دانش آموز دبیرستانی خود را در چنان سطحی از هنر و دانش نمی بینم که نظرات و پیشنهادهایی خیلی سازنده برای ارتقاء مطالب و مقالات مجله ارائه دهم. از این که در جهت خدمت به هنر و ادبیات تلاش می کنید، به سهم خود از شما تشکر می کنم. من مطالب ادبستان را با اشتیاق فراوان می خوانم.

دراین نامه می خواهم مشکلی رامطرح کنم که شاید بسیاری از دانش آموزان دورهٔ متوسطه با آن مواجه اند. این مشکل مربوط می شود به متن کلی دروس مربوط به ادبیات فارسی. در این کتابها که به هیچ وجه مورد توجه و علاقهٔ خیلی از دانش آموزان نیست، مطالبی زنده و مربوط به زندگی امروزی کمتر به چشم می خورد. بیشتر دبیران ادبیات نیز به تنها چیزی که علاقه و ارادتی ندارند، همین «ادبیات فارسی» است.

بهتر است در کتابهای مربوط به دروس ادبیات، در کنار قواعد خشك و مطالب و شعرهای غالباً بی روحی که فقط باید حفظ شوند، مطالب و مقوله هایی جذاب و شیرین و پرمحتوا از ادب دیروز و امروز فارسی نیز ارائه شود و دبیران کلاسهای ادبیات را به مکانهایی پرجاذبه برای همهٔ دانش آموزان تبدیل کنند.

ـ محسن پوستی زاده»

■ آقای پوستی زاده.

مشکلی را که در ارتباط با «تدریس رسمی ادبیات» مطرح کرده اید، کم و بیش در تمام کشورها وجود دارد. توجه کنید که بیشترین نویسندگان و محققین خوب به جای آن که فارغ التحصیل دانشکده های ادبیات باشند، از دیگر دانشکده ها (فنی، پزشکی و...) فارغ التحصیل شده اند.

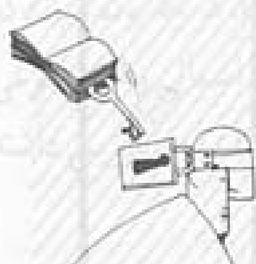
برای علاقمندان ادبیات ـ و بخصوص ادبیات داستانی معاصر ـ جستجو، مطالعهٔ آزاد و پیگیر با بهره گیری از تجربهٔ دیگران، شاید مفیدتر از بسنده کردن به کتابهای صرفاً درسی باشد. امیدواریم کتابهای درسی مربوط به ادبیات فارسی نیز به مرور برای همهٔ دانش آموزان غنی تر و جذاب تر شوند.

ضمناً، همان طور که در ادبستان شماره ۱۳ به اطلاع خوانندگان رساندیم، دورهٔ جلد شدهٔ یك ساله ادبستان (۱ تا۱۲) به زودی ـ در تیراژی محدود ـ توزیع خواهد شد. علاقمندان می توانند با مراجعه به «انتشارات اطلاعات» واقع در خیابان انقلاب، رو به روی دانشگاه تهران و یا «واحد تکفروشی موسسهٔ اطلاعات» که در خیابان خیام قرار دارد، دورهٔ یك سالهٔ ادبستان را تهیه کنند.

معذوریم

■ آقای ایرج نعمتی ـ دانشجوی دانشگاه آزاد. ضمن تشکر از محبتی که نسبت به ادبستان ابراز داشته اید، به عرض می رسانیم که در ماهنامهٔ ادبستان فقط مطالب هنری و ادبی چاپ می شود و از چاپ مقاله هایی که هیچ ربطی ـ مستقیم و غیر مستقیم ـ به هنر و ادبیات ندارند، معذوریم.

موفق باشید



اطلاعی نداریم!

□ آقای «ع ـ ت»

متأسفانه در باره شاعر مورد نظر شما و شعرهایی که سروده، اطلاعی نداریم.

اگر از این پس قصد دارید برای ادبستان نامه بنویسید، نشانی تان را هم بنویسید تا بتوانیم ـ در صورت لزوم ـ مستقیماً و کتبی به نامه و مطالبتان پاسخ **بدهیم**. موفق باشید.

یك پیام

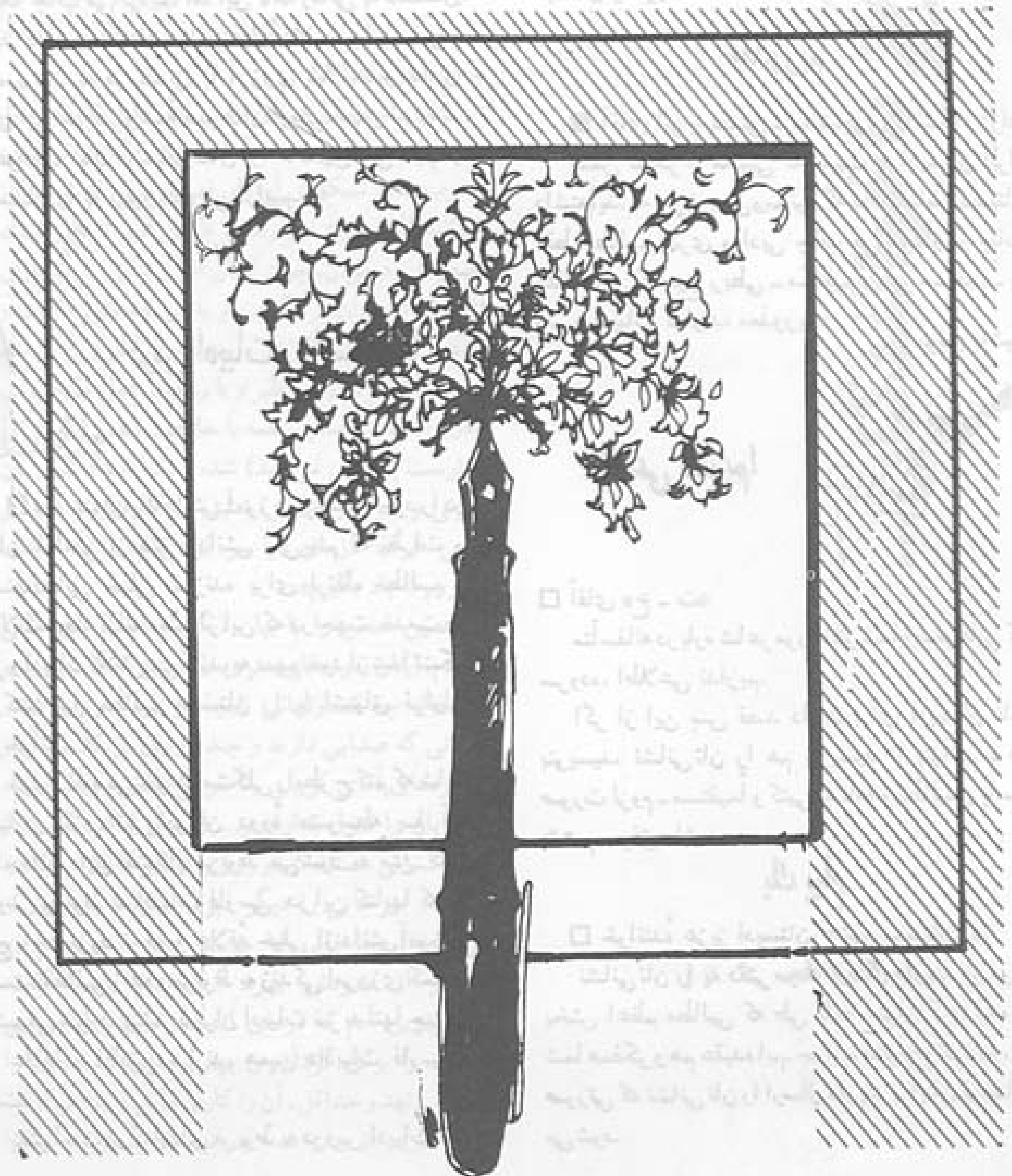
□ **خوانندهٔ عزیز ادبستان، «شین ـ ستاری».**

نشانی تان را **به دفتر مجله ارسال دارید**. در مورد بخش اعظم مطالبی که طی نامه عنوان کرده اید، با شما همفکر و هم عقیده ایم. **جواب مشروح سردبیر، در صورتی که نشانی تان را ارسال دارید، برایتان فرستاده می شود.**

فرهنگ و سیاست فرهنگی

● جلال رفیع

● قسمت اول



اشاره: متنی که ذیلاً ملاحظه می شود، شامل مباحث و موضوعاتی است که قبل از این، هم به صورت سخنرانی مطرح شده و هم به صورت مقاله و مقدمه ای به منظور تنظیم و تدوین سیاست فرهنگی تقدیم مسئولان فرهنگی کشور شده است.

* * *

فرهنگ

«... فبعث فیهم رسله و واتر الیهم انبیائه لیستأدوهم میثاق فطرته و یذکروهم منسّی نعمته و یحتجّوا علیهم بالتبلیغ ویثیروالهم دفائن العقول...»[1]

انقلاب اسلامی ایران عمیقا یك انقلاب معنوی و فرهنگی است و فرهنگ در این انقلاب، خود مظهر و مرآتی از روح و قلب و باطن انسان است. انقلاب در عرصه پیکار و پیروزی، هنگامی توفیق یافت که توانست در قلبها و جانها حضور یابد و خورشیدوار از مشرق دلها ظهور کند. آفتابی که از فطرت الهی انسانها نور و حرارت می گرفت و در پس ابرهای تیره فتنه و فساد پنهان مانده بود به جلوه در آمد و برجبل انانیت و استکبار نفسانی آنان تجلی کرد. (فجعله دکا)[2]. این تجلی، تجلی الهی وربوبی بود و نه جبل که سلسله‌ای از جبال را به انفجار و تلاشی کشاند و آنگاه چشمه‌های زاینده و جوشان معرفت از اعماق جانها فوران زد و به هم پیوست.

اتحاد جانهای شیفته و شیداو بیقرار در پرتو ایمانی فزاینده و نیرو دهنده موجب شد تا ارواح اهل ایمان با درك حلاوت ناشی از اتصال به مقام روح اللهی، به دگرگون کردن جامعه و جهان همت کنند و جلوه ای از حقیقت کلام امام صادق (ع) را که فرموده است «ان روح المومن لاشدّ اتصالاً بروح الله من اتصال شعاع الشمس بها[3]» در ساحت سیاست و انقلاب و در مرئی و منظر معنویت ستیزان و مذهب گریزان غرب و شرق نمایان سازند. بشر برای نخستین بار در قرون اخیر با بدیده «انقلاب به نام خدا و انقلاب برای خدا» حیرت زده آشنا شد.

عصر پس از رنسانس در غرب و شرق، عصر انقلاب‌ها و قیام‌های پی در پی اما معمولاً در جهت گریز از مذهب یا ستیز با آن بوده است. انقلاب اسلامی ایران در اعصار جدید اگر نگوییم تنها انقلاب، قطعا می توانیم بگوییم در صدر نهضتها و انقلاباتی است که نه بر گریز و ستیز، بلکه بر بازگشت به معنویت و مذهب مبتنی بوده و در مقام بروز و ظهور خویش انگیزه‌های اصیل و اصلی را از مادیات و اقتصادیات نگرفته است. هیچ پیشگوی مدعی و مبتکری نتوانست علایم ظهور این انقلاب انفجار انگیز و اعجاز آمیز را در ابزار تولید و مناسبات و مرابطات تولیدی و اقتصادی جستجو کند و آفرینندگان این انقلاب عظیم و عمیق، این «انفجار نور»[4] و «معجزه قرن»[5] نیز به طریق اولی سرمایه انقلاب یعنی انگیزه‌های اساسی و ایمانی خود را از بانك انگیزه‌های مادی و اقتصادی‌یی که جامعه شناسان معاصر در دنیای تحلیلها و تفسیرهای مارکسیستی و اومانیستی خویش هنگام بررسی علل و عوامل محدثه انقلاب فراهم آورده اند، وام نگرفتند.

جهان در نیمه نهائی قرن بیستم، با شگفتی و اعجاب بسیار، بعثت دوباره مذهب را شهادت داد. انقلاب اسلامی در بیست و دوم بهمن سال ۵۷ صدای دوباره روح الامین بود که پیام مذهب و معنویت را به

جهان و جهانیانی از خود بیگانه وحی کرد و عهد ازلی و میثاق فطری آنان با خداوند را به یاد آورد.

انقلاب اسلامی انقلاب در عقاید و علایق بود، انقلاب و تحولی درونی بود که تحولات بیرونی را در جامعه و جهان و در عرصه علم و عقیده و عدالت جستجو می کرد. انقلاب اسلامی، لبیکی است به فرا خوان فطرت الهی انسان و فرهنگ این انقلاب نیز فرهنگ فطرت و ریشه گرفته از آنست. فرهنگ الهی و فرهنگ انسانی در این وادی است که به وصال می‌رسند و به وحدتی حقیقی و جوهری، واصل می‌شوند. در این چشم انداز هر چه انسانی است، الهی هم هست و هر چه الهی است انسانی نیز خواهد بود. انقلاب اسلامی همه چیز را صبغه معنوی و الهی می بخشد و صبغة الله نه رنگ آمیزی در قشر و سطح بلکه تحول جوهری است، صیقل دادن قلبها و جانها و زدودن زنگها و زنگارهای باطنی به منظور رنگ‌پذیری و رنگ آمیزی در عمق است.

انقلاب اسلامی و به تبع آن فرهنگ این انقلاب، با الهام از کلام امام علی (ع) در خطبه تشریع علل و اهداف بعثت پیامبران، وفاداری به میثاق فطرت را طلب می کند و نعمتها و معنویتهای از یاد رفته را به یاد می‌آورد و با برهان بلیغ در مقام احتجاج برمی‌آید و سرانجام عقلها و معرفت‌ها و خلاقیتها و استعدادها و قوای نهفته در وجود آدمی را همچون دفینه‌ها و گنجیه‌های پنهان شده و فراموش شده از اعماق بیرون آورده به کار می اندازد. «الناس معادن كمعادن الذهب والفضه».[6] کوهستان وجود آدمی منابع عظیم و عمیقی را در دل خود جای داده است. فرهنگ، جریانی است که از گدازه‌های آتشفشان همین کوهستان سرچشمه می گیرد و آبشاری است که از بلندای همین قله سرازیر می شود و از ژرفای همین معدن فوران می کند.

اساساً فرهنگ با هر انقلاب ایمانی و عقیدتی دارای رابطه‌ای عمیق و صمیمی است و در این میان قویترین و مهمترین رابطه را با انقلاب اسلامی ایران داشته است و دارد. انقلاب اسلامی اولاً و بالذات یك انقلاب فرهنگی است. در تفکر الهی که اصالت با قلب است نه قالب و بادل است نه گل، این حقیقت منطوی است که فرهنگ نسبت به عوامل و نزعه‌های مادی تقدم مقامی دارد.[7] هیچ انقلابی بدون معطیات غنی فرهنگی نمی تواند پدید آید و روی پای خود بایستد و انقلاب دینی که در جوهر و اساس خود انقلاب معرفتی و فرهنگی و تحول درونی و انفسی است، بطریق اولی واشد به این معطیات محتاج است. انقلاب، هم در حدوث و هم در بقاء خویش محتاج موهبت‌های معنوی و معرفتی است و سخن نخستین امام خطاب به کمیل که «ما من حركة الا و انت فيها محتاج الى معرفة»[8] شمول و اطلاق استثنا ناپذیر این نیاز را گواهی می کند.

اگر قلم به عنوان نماد تاریخی و شناخته شده‌ی فرهنگ و دانش در نخستین مرحله نزول وحی و در رتبه ثانوی قرار گرفته است و اگر در بیانیه تذکار خلقت آدمی، مرتبه «علم» بلا فاصله پس از مرتبه «خلق» واقع مـی شـود، مؤیـد ایـن حقیقـت اسـت کـه آنچه در کلیه شئون فردی و اجتماعی انسان پایه واصل قرار می گیرد فکر و فرهنگ، علم و قلم و به عبارت دیگر معنویت و معرفت است. به اعتبار همین نقش و نتیجه است که زبان وحی در نخستین تکلم، خداوند را با اوصاف «ربوبیت» و «کرامت» وصف می کند. معرفت و معنویت همانا لازمه تربیت آدمی و معطی مقام کرامت به او است و از اکرام الهی به نوع **انسان حکایت** می کند. «اقرأ و ربك الاكرم»[9]. بیانگر اوصاف ربوبیت و کرامت برای ذات باری در مقام تعلیم و **اموزش انسان** است. «قلم» و «بیان» به عنوان وسائط و **حاملهای** فیض رسان فرهنگی و معنوی از موهبت تشریف و تکریم الهی برخوردار شده اند و از کلام ملکوتی «علمه البیان»[10] و «علم بالقلم»[11] خلعت تقدس گرفته‌اند.

اشاره‌ای به سابقه تاریخی

سخن درباب چیستی و چرایی فرهنگ بسیار است. آنچه امروزه از واژه فرهنگ مستفاد می شود، دقیقاً همان چیزی نیست که در ادبیات گذشته ایران از آن استنباط می شده است. در واقع می توان گفت که حقیقت سیاسی و اجتماعی واژه فرهنگ در جامعه کنونی با حقیقت لغوی آن ارتباط دارد، اما انطباق ندارد و چه بسا در مواردی صرفا دارای اشتراك لفظی باشد. نباید از یاد برد که واژه «کولتور» معادل اروپایی واژه «فرهنگ» ـ تدریجاً از فضای فکری و اجتماعی اروپای بعد از رنسانس تاثیر پذیرفته و در بسیاری از محافل روشنفکری اروپا رفته رفته به عنوان رقیب و حریف و حتی جایگزین دین و دیانت به میدان محاوره وارد می شده است. همچنین بسیاری از روشنفکران اروپایی علیرغم تعاریف گوناگونی که از واژه کولتور به دست داده اند، در حقیقت با استعمال آن، به نوعی، برخصوصیت بشری تمدن و معارف تاکید ورزیده و ساخته‌ها و اندوخته‌های «انسانی» را در تاریخ تطور و تکامل معرفت مورد توجه و عنایت قرار داده اند. واژه «کولتور» در کاربرد سیاسی و اجتماعی پس از رنسانس تدریجا مفاهیمی مانند بهسازی، پیشرفت، رشد و ترقی و تکامل، دستاوردهای علوم جدید و تمدن جدید و برتری آن بردین و مذهب، همچنین خرد در حالت رهایی از قید ایمان، روشنگری و خردگرایی به جای دینداری و نیز مجموعه دستاوردهای تمدن بشری و مفاهیم و مصادیقی از این قبیل را افاده می کرده است.

هرچند آنان که تعلقات و دلبستگی‌های دینی دارند، معانی و مفاهیم سازگار با دیانت را نیز در این حوزه، منظور نظر قرار داده اند، اما به هر حال واژه مذکور در خاستگاه خویش بیشتر ظهور در معانی غیر دینی داشته و حداقل می‌توان گفت یکی از شایع‌ترین معانی و مفاهیمی که از واژه کولتور به ذهن متبادر می شده ـ هر چه بوده است ـ در مقام مواجهه با ادیان و مذاهب آسمانی و الهی، نوعی حالت تقابل و رقابت و حتی داعیه جایگزینی داشته است.

فرهنگ در دهه‌های اخیر به عنوان معادل فارسی واژه کولتور انتخاب و استعمال شده است. این واژه در اروپای بعد از رنسانس غالبا کاربرد ضد دینی یا غیر دینی داشته و بسیاری از متفکران غربی بدون آنکه لزوما تصریح کرده باشند، عملا فرهنگ را به عنوان «دین بشر ساخته» و «معرفت بشری» در برابر دین و معرفت الهی و به عبارت دیگر به عنوان رقیب دین و حریف و حتی بدیل آن به کار برده اند. اما با استعانت از اندیشه‌ها و اعتقادات اسلامی اگر نگوییم فرهنگ

*** انقلاب اسلامی ایران، در اعصار جدید، انقلابی است که نه بر گریز و ستیز، بلکه بر بازگشت به معنویت و مذهب مبتنی بوده و در مقام بروز و ظهور خویش انگیزه‌های اصیل و اصلی را از مادیات و اقتصادیات نگرفته است.**

*** اساساً فرهنگ با هر انقلاب ایمانی و عقیدتی دارای رابطه‌ای عمیق و صمیمی است و در این میان قویترین و مهمترین رابطه‌را با انقلاب اسلامی ایران داشته است و دارد.**

*** آنچه امروزه از واژه فرهنگ مستفاد می شود، دقیقاً همان چیزی نیست که در ادبیات گذشته ایران از آن استنباط می شده است. در واقع می توان گفت که حقیقت سیاسی و اجتماعی واژه فرهنگ در جامعه کنونی با حقیقت لغوی آن ارتباط دارد، اما انطباق ندارد و چه بسا در مواردی صرفا دارای اشتراك لفظی باشد.**

*** بسیاری از روشنفکران اروپایی علیرغم تعاریف گوناگونی که از واژه کولتور به دست داده‌اند، در حقیقت با استعمال آن به نوعی بر خصوصیت بشری تمدن و معارف تأکید ورزیده و ساخته‌ها و اندوخته‌های انسانی را در تاریخ تطور و تکامل معرفت مورد توجه و عنایت قرار داده‌اند.**

*** یکی از شایع‌ترین معانی و مفاهیمی که از واژه «کولتور» به ذهن متبادر می‌شده، هر چه بوده است، در مقام مواجهه با ادیان و مذاهب آسمانی و الهی، نوعی حالت تقابل و رقابت و حتی داعیه جایگزینی داشته است.**

*** نه تنها بخش بزرگ و بنیادی تمدن و فرهنگ و معارف بشری مستقیما دستاورد ادیان آسمانی و میراث پیامبران و اولیاء الله است، بلکه همان بخش هم که مستقیما و مستقلا به دست آدمی ساخته و پرداخته شده، به نحوی از انحاء متأثر از امواج عالمگیر و فرامرزی پیامهای پیامبران است.**

*** در وادی واژه شناسی نه تنها واژهٔ فرهنگ دچار نوسان در تعریف و تشریح است بلکه بسیاری از واژه‌های کلیدی که هر کدام مفتاح باب موسعی دیگر است، نیز همین سرنوشت را داراست.** ◀

* انسان بریده از فرهنگ و تاریخ خویش نیز انسانی است یتیم. چنین کسی با فکر و فرهنگ و تاریخ گذشته و حال خود و در حقیقت با شخصیت و هویت ملی و فرهنگی خود نیز رابطه معنوی بنوّت و ابوّت را قطع کرده است.

* قرن حاضر، قرن جنگهای صلیبی فرهنگی است. سخن این نیست که فرهنگ یا فرهنگهای جهانی دارای وجوه مثبت و قابل اقتباس و انتخاب نیست، اگر به تبادل و انتقال فرهنگی نیندیشیم اسیر جزمیت و جمود شده، در دام عصبیت و حمیت جاهلی گرفتار می‌آییم.

* امروز حاجت به قلعه کوب و منجنیق نیست. ماهواره‌ها و دکلها منجنیق‌هایی هستند که از آخرین غروبگاه خورشید در مغرب زمین، نخستین طلوعگاه او را در مشرق هدف قرار می‌دهند، پیش از آنکه خورشید فرصت و فراغتی برای طلوع دوباره داشته باشد.

* عصر کنونی عصر «امواج ضاله» است. امروز امواج صدا و تصویر همهٔ مرزهای زمینی و آسمانی را در هم شکسته است.

* کسانی که در برابر ظواهر بر جذبه غرب، خود باخته‌اند و فرنگ را با فرهنگ یکی دانسته‌اند، قدر و قیمت فرهنگ اسلام و ایران و اصولاً نقش و تأثیر آن و علت نیازمندی خویش به آن را کما هوحقه نمی‌دانند.

* امروز اگر موضوع و محتوی، و منشاء و هدف فرهنگ حقیقتاً «انسان منقطع از خدا و دین» یعنی همان موجود منسلخ از جوهر اصلی و الهی خویش باشد، چنین فرهنگی را در دنیای مادی، به هر حال فرهنگ انسانی می‌خوانند.

* فرهنگ اسلامی، فرهنگ انسان است اما انسان خدایی. در حالی که فرهنگ غیر دینی و ضد دینی فرهنگ «انسان خدایی» است و فی الواقع در خطر تبدیل شدن به فرهنگ «شیطان خدایی».

* خداوند با علم به اینکه آدم گناه ترک اولی را مرتکب خواهد شد، او را آفرید و با علم به اینکه کسان بسیاری از نسل وی در زمین گناه خواهند کرد، باز هم وی را مسجود ملائک دانست.

در ذات و جوهر خود منشاء دینی و الهی دارد، قدر مسلم اینست که می توانیم بگوییم قویاً متأثر از وحی و معارف ناشی از وحی است. این بدان معنا نیست که جنبه‌های بشری و خلاقیت‌هایی که خداوند در نهاد آدمی قرار داده و بدین سبب او را مقام تکریم و تفضیل بخشیده است، باید نفی شود و نقش و نیروی فرهنگ سازی و فرهنگ آفرینی انسان در دایره انکار قرار گیرد. واقعیت اینست که بخشی عظیم از فرهنگ و معارف و تمدن جهانی محصول اراده و اقدام انسان است. اما اولاً در سلسله علل و معالیل، اراده انسان نه در عرض بلکه در طول اراده الهی قرار دارد و مأذون و مامور از قبل آن است، بلکه می توان گفت در قبال آن محکوم به محو و محق است. ثانیا آنچه در کمون و سرشت انسان و در وجدانیات فطری او احساس می شود و او را به سمت کمال مطلق سوق می‌دهد، آن نیز از ودایع الهی است. سائقه وجودی همین ودائع و سپرده‌های الهی در گنجینه ذخائر روحی و باطنی انسان است که او را در بستر تکاپویی پایان ناپذیر برای شناختن و یافتن و ساختن سوق داده، «دفائن عقول» را به او باز می شناساند و قوای تعالی بخش درونی او را به برکت هدایت تکوینی و با روشنگری و چراغداری و نورافکنی و پیام آوری عقل که رسول باطنی و پیغمبر درونی است، فعلیت می بخشد. عقل وارسته از شوائب شیطانی، حجت الهی است و بذری است که دست آفرینش در ژرفای مزرعه دل کاشته است. ثالثاً انبیاء الهی با هدایت تشریعی و پالایش روحی انسان کوشیدند تا عقال «اصر» و «اغلال» را از پای عقل بردارند و «عقل وابسته» به زخارف و زَوائد دنیوی را آزادی و استقلال بخشیده و از حصار و حجاب آزاد کنند. انبیاء، انسان را به معماری و بنایی جان و جهان و جامعه فرا خواندند و خود پیشاپیش این قافله بزرگ به راه افتادند و در معماری و بنایی جامعه و جهان، آموزگار بشریت شدند.

بنابراین نه تنها بخش بزرگ و بنیادی تمدن و فرهنگ و معارف بشری مستقیما دستاورد ادیان آسمانی و میراث پیامبران و اولیاء الله است، بلکه همان بخش هم که مستقیماً و مستقلا به دست آدمی ساخته و پرداخته شده، به نحوی از انحاء از امواج عالمگیر و فرامرزی پیامهای پیامبران و از ارتعاشات و انعکاسات این حرکتها و جریانهای معنوی و دینی، تاثیر پذیر و تحریک پذیر بوده است. آرمان انبیاء این بود که آدمیزادگان بتوانند با هدایت عقل و وحی که «حجتین» الهی خوانده شده‌اند، از اسارت عالم «هبوط» بدر آیند و با استعانت از «عقل وارسته» که مرتبه ای از وحی را داراست دعوت خداوند را به رجوع و «عروج» اجابت کنند. شرط لازم و لاینفک این سیر و سفر آسمانی آنست که آدمی، وزر و بال «عقل وابسته» را بر زمین نهد و فریضه مشارکت فعال در معماری جان و جهان و جامعه را چنان سامان دهد که مستغرق و مستهلك در آفریده‌های خویش نشود. به عبارت دیگر تمدن و علم و فرهنگ و صنعت را به خدایی برنگزینند و ملك را ملکوت نپندارد. مخلوق خویش را بر مسند خالق خویش ننشاند، اناالحق فرعونی را جایگزین اناالحق منصوری نکند و فقر وجودی و نیاز ذاتی خویش را که فقر و نیاز محض است در پیشگاه مخاطب به خطاب «یا من بیده ملکوت کل شیء» از یاد نبرد.

کلام امام خمینی ـ رضوان الله علیه ـ که خود حکیم سترگ انقلاب اسلامی و معمار بزرگ این بنای رفیع بوده است آموزنده‌ی این مضمون و مفهوم است که: «انسان تا سر در آخور طبیعت دارد انسان نیست. انسان اگر از کانال عبودیت خدا در دنیا وارد بشود، بر طبیعت وارد بشود... هرکاری که انجام بدهد عبادت است... وقتی نماز می‌خوانید و نسبت به رسول اکرم «عبده و رسوله» می گویید... ممکن است اشاره به این باشد که از کانال عبودیت به رسالت رسیده است. از همه چیز آزاد شده و عبد شده است، عبد خدا نه عبد چیزهای دیگر... علم اگر در قلب تربیت شده وارد شود عطرش عالم را می گیرد و اگر در قلب تربیت نشده و یا فاسد بریزد... فاسد می کند عالم را، اذا فسد العالم فسد العالم.»[۱۲]

امام خمینی ـ رضوان الله علیه ـ در کلامی دیگر تعلیم می‌دهند که: «انسان عصاره همه موجودات و فشرده تمام عالم است و انبیاء آمده اند برای اینکه این عصاره بالقوه را بالفعل کنند و انسان موجودی الهی بشود، این موجود الهی تمام صفات حق تعالی در اوست و جلوه گاه نور مقدس حق تعالی است... اگر خودرو بار بیاییم بدترین و منحط ترین موجودات هستیم و چنانچه تحت تربیت واقع بشویم و صراط مستقیم را طی کنیم، می‌رسیم به آنجا که نمی‌توانیم فکرش را بکنیم، آنجا که: بحر عظمت است، بحر کبریائی است.[۱۳]»

فرهنگ همچون انسان صاحب فرهنگ، در حالت ربطی و تبعی و اتصالی است که ملکوتی و کبریائی می شود و اگر از بحر عظمت کبریائی بیرون رفت و پرچم خودسری و خودمختاری را برافراشت، ارج و منزلتش تابع همان چیزی است که به آن وابستگی و دلبستگی دارد و به مصداق روایت «من احب شیئا حشره الله معه»، حقیقت فرهنگ و صاحب فرهنگ در این حالت دائماً محشور با مظاهر مادی و چه بسا شیطانی عالم وجود است.

متاسفانه سابقهٔ فرهنگ در قرون اخیر اروپا به اعتبار وجه غالب و حاکم آن تقریباً چنین سابقه‌ای است. حال آنکه ما می خواهیم فرهنگ بشری حتی در همان بخش که علی الظاهر محصول و مخلوق انسان است به ملکوت اشیاء نظر داشته باشد و در پس هرشئ حقیقتاً ملکوت و باطن ملکوتی آن را نظاره کند.

ادامه دارد

پاورقی:

۱ـ نهج البلاغه، خطبه اول.
۲ـ تعبیری از قرآن کریم، با الهام از تفسیر امام خمینی (تفسیر سوره حمد)
۳ـ اصول کافی.
۴ـ و ۵ـ از تعبیرات امام خمینی رضوان الله علیه.
۶ ـ امام صادق(ع)، کتاب روضه کافی.
۷ ـ تعبیری از برادر گرامی ام کریم زمانی جعفری.
۸ ـ تحف العقول.
۹ ـ قرآن کریم، سوره «علق».
۱۰ ـ قرآن کریم، سوره «الرحمن».
۱۱ ـ قرآن کریم، سوره «علق».
۱۲ ـ از سخنان امام خمینی(ره) در تاریخ ۵۹/۱۱/۱۰.
۱۳ ـ از سخنان امام خمینی(ره) در تاریخ ۵۹/۱۲/۷.



● پیرامون رئالیسم مکانیکی و رئالیسم دینامیك (پویا)

از منظر همین واقعیت!

● سعید محبی ـ لاهه

■ خواندن رُمان به قصد یافتن پیام نویسنده به مراتب سخت‌تر است از خواندن آن با قصد نقد و نقّادی

■ هیچ معیار از قبل تعریف شده‌ای برای خواننده‌ای که دنبال پیام نویسنده است وجود ندارد تا بتواند با آن مطمئن شود آنچه از خواندن «رُمان» دریافته، چه قدر درست یا نادرست است

■ بخشی از اختلاف برداشتها را در مورد آثار سمبلیك می‌توان قبول کرد و آن تا جایی است که به زبان چند لایهٔ هنر برگردد...

بر خلاف آنچه ممکن است به ظاهر به نظر برسد، خواندن رُمان به قصد یافتن و فهمیدن پیام نویسنده به مراتب سخت‌تر است از خواندن آن با قصد نقد و نقادی. به این دلیل بسیار ساده که نقد و نقادی ادبی، معایير و ضوابطی دارد و جزء فنون یا علوم است و هر منقد یا منتقدی بسته به میزان تسلط و اطلاعی که بر این ضوابط و موازین دارد و البته همراه با دانشی که دارد، می‌تواند ارزش ادبی و هنری اثر را دریابد و گمانه زند. اما خواننده‌ای که دنبال پیام و حرف نویسنده است، گرچه مفروض است که اثر برای او نوشته شده و مخاطب اصلی و واقعی نویسنده نیز همو است، اما هیچ معیار یا ضابطه‌ی از قبل تعریف شده‌ای ندارد تا بتواند با محك زدن یافته‌هایش با آن، مطمئن شود که آنچه از خواندن رُمان دریافته است درست و یا چه قدر نادرست است. این مشکل ـ اگر بتوان آن را مشکل نامید، و الا جدلی در کار نیست و می‌توانیم آن را «نکته» بخوانیم ـ در مورد آثار رئالیستی دو چندان است. زیرا صحت و سقم برداشتها و درك مخاطب از یك اثر سمبلیك، به تنهایی و به آسانی موکول به این است که مخاطب از نمادها همان تفسیر و تعبیری را داشته باشد که خالق اثر قرار داد کرده است و در واقع کلید درك چنین اثری در فهم نمادها و سمبل‌ها است. البته بخشی از چند گونگی و اختلاف برداشتها در مورد آثار سمبلیك را می‌توان قبول کرد و آن تا جایی است که به زبان چند لایه هنر برگردد، لکن هرگاه قرارها یا قراردادهای سمبلیك روشن شود یا روشن باشد، درك خمیر و پیام اصلی اثر کار آسانی می‌گردد زیرا به راحتی می‌توان از نمادها به پیامهای خالق اثر پی برد. اما خواننده‌ای که اثری غیر سمبلیك را با قصد یافتن و فهمیدن پیام آن می‌خواند، هیچ راهنما یا وسیله‌ای جز خود اثر برای راه بردن به ضمیر نویسنده ندارد و با مشکلی دو چندان روبرو است. ارزش آثار رئالیستی تا جایی که برگردان عالم خارج هستند یا برشهایی عرضی و طولی از اشیاء یا جهان موجود و واقع به دست می‌دهند، محدود است به این که تا چه حد «عین واقعیت» را هنرمندانه و با دقت تمام، تکرار نمایند. چنین اثری که «رئالیسم مکانیستی» نامگذاری می‌شود، کمترین خمیر مایهٔ هنری را در خود دارد و اگر تحسینی برانگیزد نه به خاطر این است که در ذات خود پیامی دارد، بلکه برای این است که مقلدی حرفه‌ای و خوب و بی کم و کاست از واقعیت بوده است. در ارزیابی آثار رئالیسم مکانیستی، هر چه اثر به واقعیت خود نزدیکتر و شبیه‌تر باشد و هر چه بیننده یا خواننده را بیشتر به اشتباه اندازد که گویی دارد «عین واقعیت» را می‌بیند یا می‌خواند (و نه تصویر تکراری و نسخهٔ بدل آن را) ارزش بیشتری پیدا می‌کند. در واقع ارزش هنری این آثار، طفیل ارزشی است که نسخهٔ اصلی موضوع آنها دارد. و ارزش آن سایه‌ای است از ستایشی که برای نسخهٔ اصل نثار می‌شود. آثار رئالیستی ـ به ویژه از نوع مکانیستی‌اش ـ در واقع دنبالهٔ ادامه‌دار طبیعت یا واقعیت‌اند و هیچ پیام یا حرف تازه‌ای جز آنچه احیاناً در خود طبیعت و واقعیت هست، ندارند. رُمان قرن هجدهم و بخشهایی از رُمان قرن نوزدهم یکسره در چنین بستری رشد کرده و جلو آمده است. بستری که در آن شخصیتهای رُمان همگی «تیپ» هستند: تیپ انسانهایی خوب و ◀

■ ارزش آثار رئالیستی تا جایی که برگردان عالم خارج هستند، محدود به این است که تا چه حد «عین واقعیت» را هنرمندانه و با دقت تمام تکرار نمایند. چنین اثری که «رئالیسم مکانیستی» نامیده می‌شود، کمترین خمیر مایهٔ هنری را در خود دارد و اگر تحسینی برانگیزد به خاطر این است که مقلدی حرفه‌ای و بی کم و کاست از واقعیت بوده است

■ ارزش هنری آثار رئالیستی مکانیکی، در واقع طفیل ارزشی است که نسخهٔ اصلی موضوع آنها دارد

■ در رمان رئالیستی از نوع مکانیکی اش، این زمان و مکان هستند که شخصیتها را می‌پردازند و می‌سازند

■ هیچ چیز در جهان تکراری نیست، جهان به خود وانهاده نشده، رمان‌نویسی به قول میلان کوندرا «هنر هستی» است. پیش‌بینی زندگی است به گونه‌ای که شایسته و بایسته است، نه به گونه‌ای رها و فراموش شده

■ غزل حافظ از آنجا ماندگار است که از ورای مکان و زمان و زمانهٔ خود با ما سخن گفته است

■ نویسنده‌ای که به مجموع دانسته‌ها و برداشتهای «متداول» و مرسوم ما که از زندگی و عالم خارج داریم، چیزی می‌افزاید یا پرده‌ای را می‌گشاید، دیگر نویسنده‌ای رئالیست نیست، او این قدرت را یافته که آن سوی واقعیت را ببیند و کاشفی است که رازی از جهان را فهمیده است

■ نمونه سازی و تیپ‌سازی، ساده کردن واقعیت است، در صورتی که از دیدگاه رئالیسم دینامیکی، عالم واقع چندان هم ساده نیست. این ما هستیم که آن را ساده کرده‌ایم یا ساده انگاشته‌ایم

شرافتمند، تیپ انسانهای بدبخت و بدشانس اما خوش قلب، تیپ آدمیان مظلوم که طبیعت و جهان نیز در حق آنها ظلم کرده، تیپ انسانهای بی هویت یا اشراف پر طمطراق و پر شوکت اما غیر اخلاقی، در شخصیت پردازی این نوع رُمان، «شخصیت» نمایانگر و نمونه‌ای از یک تیپ است. نیز فضای رُمان رئالیستی، فضایی مشترک و «نوعی» است که یا قبلاً در عالم واقع تحقق یافته، مانند رُمان تاریخی، و یا می‌توان مصادیق آن را یافت مانند رُمان اخلاقی و اجتماعی زمان. به علاوه مکان رُمان که حوادث در قلمرو آن اتفاق می‌افتد، هیچ خصوصیتی ندارد بلکه همانند صدها و هزاران زمان و مکان دیگری است که در توالی منطقی به دنبال هم یا در کنار هم قرار دارند، به طوری که فقط ظرف یا قالبی هستند برای پرداخت حوادث یا جریانات رُمان و نه بیش، و در نتیجه می‌شود هر کدام از آنها را عوض کرد بدون این که به ساخت اصلی رُمان یا حوادث آن لطمه‌ای اساسی وارد گردد. از نظر نویسنده چنین رُمانی، «زمان و مکان» اموری ثابت و از قبل تعیین شده‌اند که نه شخصیتها و نه حوادث، قدرت تسخیر و تغییر آنها را ندارند: ساعت ۳ عصر تابستان کنار فلان ساحل همیشه و همیشه کسل کننده و غمگین است. این زمان و مکان هستند که شخصیتها را می‌پردازند و می‌سازند، در کنار چنین روشی می‌توان از «رئالیسم دینامیک» (واقع گرایی پویا) نیز سخن گفت. همان که پس از گذر از وادیهای گوناگون - به ویژه سور رئالیسم - امروزه به ادبیات رئالیسم جادویی رسید. به جای این که حجم واقعیت سنگین و زشت و تحمیل شونده موجود را نفی کنیم و شخصیت را نجات دهیم، نیازی نیست که حتماً فضایی سور رئالیستی خلق کنیم یا شخصیتی غیر عادی و روانی خلق نماییم که اعمال خلاف عادت او در پوشش ناهنجاری‌های رفتاری اش - ولو از نوع متعالی و شفقت انگیز - توجیه گردد، بلکه به شرط آن که در مشروعیت واقعیت خارج و جهان پیرامون به شکی مبارك رسیده باشیم و خطر کنیم که پوستهٔ ظاهری و کاذب این زندگی را بترکانیم و در ورای حوادث و واقعیات دنبال ذات واقعی آنها باشیم و چشم - همین چشم سر - را باز کرده باشیم و زمزمهٔ همیشگی و زیبای حیات را در تن هر سنگ و گل و رود و کوچه و خیابان و درخت و آدمی شنیده باشیم و باری مکان را در سیلانی دایمی و زنده و در چشم روشن بین به تماشا گذاشته باشیم و نه چیزهایی که «حیّز» و «بعد» دارند، نیز اگر توالی حالات نفسانی و وضعیات را در زنجیره زمان پیوند خورده بیابیم - نه توالی آنات بی روح و سرد و خشك را که ساعت قرار دادی از آن به دست می‌آید - آنگاه چه بسا گذرگاه هر روز و دایمی شخصیت رُمان که سالها و سالها برای رفتن به فلان مکان از آن می‌گذشته، (عنصر مکان) در هر گذری نو به نو شود و هر بار پرده‌ای از ذات آن دیده شود و شکفته شود. همچنان که در چنین منظری، هیچ بعد از ظهری با بعد از ظهر دیگر (عنصر زمان) یکسان و یکنواخت نخواهدبود، بلکه لحظه‌ها از پی یکدیگر چنان طی می‌شوند که گویی زمان در خلقی جدید و مستمر لحظه لحظه خلق می‌شوند. آن گاه و در چنین صورتی است که این سخن آندره ژید در مائده‌های زمینی سخت نزدیك و ملموس می‌آید که «... عظمت باید در نگاه تو باشد نه در آنچه بدان می‌نگری...» هیچ چیز در جهان تکراری نیست، زیرا خلقت با تکرار منافات دارد، که فرمود: «کل یوم هو فی شان» (هر لحظه - هر روز - او در شأنی جدید و در آفرینش دیگر است). جهان به خود وا نهاده نشده، همچنانکه به قول آن فیلسوف آلمانی ما به هستی پرتاب نشده‌ایم که پس از آن همچون گلوله‌ای که از دست طفلی به شتاب رها می‌شود، بی‌معنی و بی‌پیوند مدتی یا عمری بپیماییم و سرآخر که نیروی شتاب اولیه پایان می‌گیرد، بی‌رمق و بی‌هدف و بی‌آنکه بیشاییش، آن را دانسته باشیم، در گوشه‌ای فراموش شده فرود آییم و هر کدام در پیلهٔ تنهایی خود بتنیم یا بپوسیم. این توهین به جهان است و بیش از آن توهین به انسان است. رمان‌نویسی به قول میلان کوندرا «هنر هستی» است. پیش‌بینی زندگی است به گونه‌ای که شایسته و بایسته است، نه به گونه‌ای رها شده و فراموش شده. خواندن رمان باید ما را از واقعیت خاموش و خفتهٔ جهان پیرامون بکند و به قلمروهای بکر و تازهٔ جهانی دیگر ببرد و بیاموزد که چگونه می‌توان با شکستن حصار تنگ و تاریك واقعیت و رهیدن از دام آن، مرزهای هستی و انسان را فراتر برد. پس از خواندن هر رُمان، باید یك گام - دست کم یك گام - به سرزمینهای ورای واقعیت مسلّط زمان و مکان نزدیك‌تر شده باشیم. رمان - یا هر هنر دیگری - که در خدمت نام و نشان و ایدئولوژی قرار گرفته باشد در واقع در سیطره و حکومت واقعیت موجود مانده است و از این رو هنر نیست. غزل حافظ از آنجا ماندگار است که از ورای مکان و زمان و زمانهٔ خود با ما سخن گفته است. سمت کرانه‌ها و مرزهایی که او در غزلهایش نشان کرده و نشان می‌دهد نه تنها به نسبت زمانهٔ خودش بسیار دور بوده، بلکه هنوز هم از منظری که ما ایستاده‌ایم در دوردستهاست و این است راز ماندگاری او. اگر چشم‌اندازی که نویسنده‌ای یا هنرمندی در ورای مرزهای واقعیت موجود نشان می‌دهد چندان نزدیك باشد که با قدم‌اندازی بتوان بدان رسید، اثر او نیز به اندازهٔ طول و عرض همان قدم‌انداز می‌ماند و همین که به آن چشم‌انداز رسیدیم، ارزش جاذبه و پیام آن نیز مختوم و تمام است. اما آن که همهٔ هستی خود را در کمان هنرش می‌نهد و چشم‌اندازش چندان دور است که تا به ما نشان بدهد جان خود را نیز همچون آرش در راه آن می‌نهد، پیامش در تن ماندگار افسانه‌ها، حیاتی ابدی می‌یابد. این است آنچه که آن نویسندهٔ معاصر گفته بود: «نوشتن عرقریزان روح است.»

آثار بزرگ هنری که هنوز پس از سالها و سالها و حتی قرنها، تحسین و انگیزش مخاطب رابرمی‌انگیزد و از چنین قدرتی برخوردارند، همه آثاری به یك معنی غیر سیاسی‌اند. هنر سیاسی محصول «سیاست هنری» حکومت وقت است نه نیاز عمیق و درونی انسان. آثار ماکسیم گورکی با این که از نظر تکنیك هنری از ارزش والایی برخوردارند، اما امروزه کمتر کسی حاضر است برای «التذاذ روحی از هنر» آنها را بخواند، مگر بخواهد از تاریخ ادبیات روسیه یا به طور کلی ادبیات سوسیالیستی سردر آورد، اما با خواندن آثار داستایوسکی با این که مقدّم بر گورکی نوشته شده‌اند یا داستانهای تولستوی و پروست و جویس و فاکنر و هسه و هدایت خودمان، هنوز هم آن لذت هنری



و ترضیه درون حاصل می شود، چرا که پیام و صدای این نویسندگان چندان قوی و اصیل و درشتناك است که دیوارهای واقعیت موجود ـ واقعیت هر زمان و زمانه‌ای که باشد ـ را در هم می‌ریزد و چشم خواب آلودهٔ خواننده را بر دشتهای فراخ و بیکرانهٔ انسان و هستی می گشاید و از جوهر واقعیت و جهان اطراف که حقیقتی برین را در خود دارند، سخن می گوید نه از ورای آن. هنر، قدرتی بیکران دارد که به یمن آن می‌توان مرز ناممکن را درنوردید، از اقلیم عدم درگذشت و دست به آفرینش زد و از این رهگذر در مخاطب، تحریك و انگیزش ایجاد نمود. این که عده‌ای ـ به دنبال مغالطه‌ای آشکار ـ آن را (هنر را) یکسره در خدمت مطامع یا اهداف کوچك و بعضاً حقیر و حتی نزدیك خود گرفته باشند و به فتح خاکریزهای سیاسی و اجتماعی رسیده باشند، نباید ما را به این خرافه متقاعد کند که هنر صرفاً ابزاری سیاسی است که به کمك آن می‌توان انقلاب سیاسی راه انداخت و سپس حکومت کرد. این سوءاستفاده‌ای غاصبانه و حتی متقلبانه از احساسات و استعدادهای انسانی است. البته کاربرد سیاسی هنر و رمان می‌تواند در خدمت آرمان عدالت و آزادی و مساوات باشد، اما پذیرفتنی نیست که در گرو حزب یا گروه یا ایدئولوژی نیز درآید. هنر و ادبیات از مقولهٔ دین و اخلاق است که پیام و رسالتی ابدی دارند و بر چشم‌انداز «انسان» نشسته‌اند، در صورتی که سیاست «اهل عمل و اقتضاء» است و از این رو در بسیاری مواقع ابن‌الوقت و مصلحت‌جو است. هنر سیاسی، سیاست را تعالی نمی‌دهد بلکه موجب افول و سقوط ارزشهای هنری می‌شود. سخن به درازا کشید. چندانکه ناخواسته، رشتهٔ آن از سرانگشت قلم به در رفت. اینك لگام برگیریم و تکرار کنیم که رمان رئالیستی مکانیستی مانند هر هنر دیگری صرفاً از این حیث زیبا و انگیزش‌آور است که تکرار زیبای واقعیتی خارجی است و خود آن واقعیت خارجی نیز فی نفسه زیبا و انگیزش‌آور است و به برکت ارزش و تحسینی که برای همان واقعیت قایل هستیم برای نسخهٔ بدل و تکرار آن نیز ارج می‌نهیم و انگیخته می‌شویم. از این رو ارزش آن، «ارزشی طفیلی» و وابسته است، نه «ذاتی» و فی‌نفسه. اما در کنار آن می‌توان از هنر رئالیستی ـ دینامیك سخن گفت، هنری که درهمین واقعیت ملموس و محسوس و همین زمان ومکان وجهان اطراف، رازهای تو به تو کشف می کند، پوستهٔ آن را می شکند وبه ذات اشیاء می‌رسد. کار هنر، به قول سیمین دانشور «آرمانی کردن واقعیت» است نه واقعی کردن آرمانها، که کار سیاست است. هنر اصولاً از هرچیز بیانی تازه و شکلی تازه می سازد و می بیند. ذرّه ها را دل می شکافد ونور معرفت را در درون آنها می یابد. جهان را زیبا می بیند، زیرا زیباست. برداشت‌ها و برخوردهایش از جهان اطراف و حوادث و اشیاء واقعی است و می توان به راحتی نمونه‌های آنها را دید، هرچند تیپ یا نوع خاصی که بتوان با تجرید مشترکات و ویژگی‌های شخصیت‌های رمان آن را به دست آورد و سپس با تعمیم این ویژگی‌ها یا «وجوه وحدود فاصل» بر دیگرانْ نمونه سازی کرد، در کار نیست. نیازی هم به این کار نیست زیرا نمونه‌سازی و تیپ‌سازی ساده کردن واقعیت است، درصورتی که از دیدگاه رئالیسم دینامیکی، عالم واقع چندان هم ساده نیست، این ما هستیم که آن را ساده کرده‌ایم یا انگاشُته‌ایم. (لذت بردن ازجوهر اشیاء مستلزم خارج کردن آنها از ظرف زمان ومکان است. به قول راوی در«زمان باز یافته»ی مارسل پروست: «کمی اززمان دروضعیت خالص» را چشیدن. تنها هنرمند قادر به کشف نشانه‌هایی است که درناقوسی، گلی، سنگی... وجود دارند وتنها هنرمند است که می تواند دریابد اینها حقایقی عمیق‌تر از آنچه هوش برای ما آشکار می‌سازد، درخودْ نهفته دارند). (اندکی از زمان دروضعیت خاص، نقد آثار پروست، کاظم کردواني، آدینه ۵۱ـ۵۰، ص۳۹)

نویسنده‌ای که به مجموع دانسته‌ها و برداشت‌های متداول و مرسوم ما که از زندگی و عالم خارج داریم، چیزی می‌افزاید یا پرده‌ای را می گشاید، دیگر نویسنده‌ای رئالیست نیست بلکه او این قدرت را یافته که آنسوی واقعیت را ـ از منظر همین واقعیت و نه از منظری غیرواقعی و ذهنی ـ ببیند. او کاشفی است که رازی از جهان را فهمیده است. بیننده‌ای است با چشمانی تیزبین و شنونده‌ای است با گوش‌هایی تیز شنو. او از غیب واقعیت که آن را دیده، برای ما می‌گوید و واقعیت غیب را پرده برمی گیرد اما غیبی که همین نزدیکی، پس پشت همین سنگ و کوه وگل و زمان ومکان نهفته است. او خواننده و بینندهٔ رازهای هستی است و از این رو با هر اثری که خلق می‌کند چیزی به جهان واقعیات ـ می‌افزاید که برای هرکس که منظر او را برگزیند واز آنجا بنگرد، قابل رؤیت و قابل درك است. چنین نویسنده‌ای اگر رمان نویس باشد، «هنر هستی» دارد.

این یادداشت‌ها را موقعی نوشتم که رمان «بازی مهرهٔ شیشه‌ای» اثر هرمان هسه را که برای او در ۱۹۴۶ نوبل را آورد، و به یمن قلم و ترجمهٔ قادر ومطمئن، اما کمی و گاهی شتابزدهٔ پرویز داریوش، خواندم. شاید هم ناشر، بی‌حوصلگی یا شتاب کرده و متن مترجم ـ به فتح جیم ـ را به ویراستار سپرده باشد. و عندهما حقایق الامور. از قول داریوش گفتنی است که «کنشت» در رمان «بازی مهرهٔ شیشه‌ای» همان شاهزاده سیذارتا (ایضاً اثر هرمان هسه و ترجمهٔ کم نظیر بلکه عدیم‌النظیر پرویز داریوش) است که اکنون به بلوغی دست یافته و «قوام» آمده است. لابد می‌دانید که برای خوانندهٔ فارسی زبان، داریوش مدخل آشنایی با هرمان هسه است و سخن او گرچه «خبر واحد»ی است که از «شخص واحد» صادر شده، اما دراین مورد حجت است. ■

«نقش‌ها»ی زاده هنر!

• گفتگو با استاد مجید مهرگان



استاد مجید مهرگان برای علاقمندان نقاشی ایران هنرمند ناآشنایی نیست، و خوانندگان ادبستان نیز به طور مشخص قبلاً با آثار ارزندهٔ ایشان از طریق ویژه‌نامهٔ فردوسی (ادبستان ۱۲) آشنا شده‌اند. علاوه برهنر قابل تأمّل و با ارزش استاد مهرگان، وجود فلسفه و اندیشه‌ای است که در پشت هنر وی نهفته است و خود را در آثار او نشان می‌دهد. مهرگان یك نقّاش ساده نیست که فقط به هنر خاصّ خود دلمشغول باشد و به همین جهت حرفهای زیادی برای گفتن دارد. آنچه در زیر می‌آید، حاصل گفتگوی ما و ایشان است. و البته بنابه سیاق همیشگی ادبستان، اگر بعضی خوانندگان نظری مغایر با مطالب ارائه شده دارند، می‌توانند مطالب خود را برای ادبستان ارسال کنند.

■ **مینیاتور یعنی طبیعت کوچك شده و در صورتی که مسأله ما مسأله طبیعت نیست. چیزی که معاصرین ما ساختند، با تقلید از نقاشی رمانتیسم غربی صورت گرفت و دقیقاً طبیعت کوچك شده بود و اسمی هم که برایش گذاشتند بسیار به جاست.**

□ در عصری که هنر نقاشی هرروزه در حال تغییر و تحول است و در دهه‌های اخیر، سبکهای جدید گوناگونی در این هنر عرضه شده، آیا علت خاصی دارد که شما به «مینیاتور» که متعلق به قرون گذشته است و بیشتر به دوران خاصّی از تاریخ ما تعلق دارد، روی آورده‌اید؟

■ انگیزه، همان کششهای ذاتی بود. در مملکتی و زمانی که تمام همّ و غم مسئولین و هنرمندان، هنر فرنگی بود، به این هنر علاقه‌مند شدم و از سن ۱۲ سالگی به این کار روی آوردم...

□ یعنی از چند سال پیش؟

■ من الان ۴۶ ساله هستم. از همان ابتدا شانسی که آوردم با استاد بسیار خوبی آشنا شدم. مرحوم حسین بهزاد. با ایشان شروع کردم و بعد با آقای زاویه. (خدا بیامرزدش) همینطور در خدمت استاد فرشچیان هم بوده‌ام یعنی می‌توانم بگویم مجموعه‌ای از استادان خوب نصیبم شده بود.

□ گلچینی از بهترین استادان مینیاتور؟

■ دقیقاً مرحوم نصرت الله یوسفی در تذهیب به من کمك می‌کرد. مرحوم بهادری نیز همینطور. در ضمن بسیاری از مسائل، مطالب و اصولاً مبادی این هنر از بین رفته بود. به تعبیر بهتر، عنصر اصلی که از این هنر حذف شده بود، موضوعیتش بود. یعنی صرفاً ظاهر نقاشی در آن زمان مطرح بود از جمله استاداتی که من از آثارش سود بسیار بردم، مرحوم هادی خان تجویدی بود که دقیقاً آن تفکر ناب اشراق و مشاهده در آثارش وجود دارد ولی متأسفانه شاگردهایش دیگر آن مطلب حساس و ظریف را نگرفتند و فقط سعی کردند صورت ظاهری هنر را مطرح کنند و به همان نیز اکتفا کردند. وبه علت عدم توجه به نقاشی ایرانی، این هنر به شکل منسجم، هیچگاه ادامه پیدا نکرد. من هم که شروع کردم دقیقاً از همان ظاهر قضیه شروع کردم. ولی بعداً مجبور شدم دربارهٔ این هنر مطالعه کنم و ببینم اصلاً ماهیتش چیست؟

□ یعنی به ظاهر قضیه اکتفا نکردید؟

■ بله؛ به ظاهر قضیه اکتفا نکردم و می‌توان گفت که از معدود کسانی بودم که به این شیوه عمل کردم، چون اکثر هنرمندان این هنر به تجارت روی آوردند. هنرنقاشی ما از این تجاری شدن لطمه‌های بسیار خورده است. این هنر به عناوین گوناگون تحت فشار قرار گرفته بود. مثال کوچکی عرض می‌کنم: غالباً در نقاشی و تصویر سازی برای اشعار بزرگترین شعرا و عرفای اسلامی مثل شعر مولانا، شعر حافظ و..... از آن نشئه فکری که در این اشعار نهفته است دریافت صحیحی صورت نمی‌گیرد. مستحضر هستید که هنر ما در دورهٔ صفویه دارای یك سری گرایشهای رمانتیکی می‌شود و دلیلش هم نفوذ استعمار غربی است. غربیها به عناوین مختلف در دوران صفویه شروع به فعالیت می‌کنند، برای اینکه تمام ممالك با فرهنگ آن روزگار (مثل ایران وچین) را مخدوش کنند تا بتوانند به اهداف خاصّ خود برسند. باید در مقابل این سیاستها که هنوز هم ادامه دارد ایستاد. من می‌توانم ادعا بکنم، هنر ما یکی از بزرگترین پدیده‌های خلاقه‌ی بشری است که تاکنون به وجود آمده است. ما با جواهر نابی در این مملکت روبرو هستیم و همه هم چشم طمع به آن دارند و سعی می‌کنند به عناوین مختلف آن را بربایند و یا مخدوش سازند، یا از هویت بیندازندش. من هم که شروع به کار کردم دقیقاً با یك هنر ناقص و معیوب مواجه بودم و به

این صرافت افتادم که به سرچشمه های ناب و اصیل این هنر دسترسی پیدا کنم. خوشبختانه چند کتاب از مارتین و وازیرگری و رابینسون به دست آوردم و آنها را بررسی کردم و متوجه بسیاری نکات شدم البته باید خدمتتان عرض کنم اکثر کسانی که هنر ما را تجزیه و تحلیل کرده اند، توریستی برخورد کرده اند.

□ در واقع شبه شرق شناسانه؟

■ بله، در واقع به آن مسائل ناب و اشراق خاصی که در این هنر بوده، اصلاً توجهی نشده است. وازیرگری می گوید: «این هنر، هنر نشانه نیست. چون پرسپکتیو و آناتومی ناتورالیستی در آن رعایت نشده است». و یا از قول کسانی دیگر می گوید: «در این هنر سحر و جادو نهفته است. اما واقعیت این است که هنرمند به دریافتهایی از طبیعت رسیده که با چشم عادی، دیدنش غیرممکن است. و او دریافته بود که هنرمند ایرانی سعی می کرد با چشم دل اشیاء و عناصر طبیعت را ببیند. و در چنین دریافتهایی مشاهدهٔ عرفانی وجود داشته است. البته غربیها در تقلید از ما سعی می کردند در دورهٔ امپرسیونیسم در آن کافه سومارت با افیون به این حالت برسند. و دیدیم که چقدر هم به این حالت رسیدند! از آن نفسانیت و انانیت خودشان یک میلیمتر هم نتوانستند فاصله بگیرند مثلاً در سبک فوتوریسم، نقاشی مثل ماتیس آمده از نقاشی ما استفاده کرده است ولی فضای نقاشی یک فضای انگلیسی است و او به هیچ عنوان نتوانسته به آن فضای شگرف نقاشی ما برسد. چون دریافت لازم را نداشته است. یك شاعر معروف قرن چهارم هجری می گوید.

چهار چیز است که اگر جمع شود در دل سنگ
لعل و یاقوت شود سنگ بدآن خارایی
پاکی طینت واصل و گوهر و استعداد
پرورش یافتن از این فلك مینایی

این طینت پاك و آن گوهر ناب جزء مسائل اولیه دریافت واقعی ما از ورای ظاهر صوری اشیاء و عناصر است. هر حیوانی می تواند آنچه که عیان است ببیند، ولی هنرمند ما به دنبال آن چیز نادیدنی است. هاتف در همین مورد شعر قشنگی دارد:

ز آب بیرنگ صد هزاران رنگ
لاله و گل می رود گلزار

به هر حال ما در یك چنین وضعی با این هنر آشنا شدیم. بعد از سالها کار و کوشش تا حدودی به سبك آقای فرشچیان آشنا شدم و به تدریج سعی کردم با قویترین هنرمند نقاشی ایرانی آشنا بشوم. کمال الدین وصال یکی از آنها بود که به نظر من در دورهٔ خودش یك به اصطلاح رنسانس به وجود آورد و سعی کرد این هنر را از مسائل استعاره ای که به آن سرایت کرده بود، مبرا کند. چون می دانید هنر ما در دوره های مختلف مورد تهاجمات گوناگون قرار گرفت. در دوره ای با تعصّب خاصی سعی کردیم مطالب بیگانه ای را که وارد فرهنگ ما شد از بین ببریم. مثلاً در دورهٔ ساسانی نقش برجسته عظیم اشکانی (پارتی) از صفحهٔ روزگار پاك شد و رویش نقش برجسته ساسانی ساخته شد. ساسانیها روی هنر و فرهنگشان تعصب ویژه ای داشتند. می گفتند چیزی که از دورهٔ سلوکی به دورهٔ اشکانی رسیده متأثر از فرهنگ یونانی است که با فرهنگ و بینش ما مغایرت دارد. پس ما این تعصب را داشتیم و این نقاشی در طول تاریخ به وسیلهٔ هنرمندان بزرگی در دوره های مختلف متحول شده است. در دورهٔ تیموری در دورهٔ سلطان حسین بایقرا، همان طور که عرض کردم هنرمند بزرگی مثل کمال الدین وصال ظهور می کند. او سعی می کند مطالب مربوط به این نقاشی را دقیقاً مطالعه کند. البته آن دریافتهای خاصی را که من عرض کردم در عالم مشاهده محقق شده و هنرمندان دیگر به وجود آوردند. مثل جنید. او جزء اولین کسانی بود که در کارش کوه سازی و طبیعت سازی را به شکل خاصی می بینیم و همه نیز از او تقلید می کنند و این تقلید در کارهای شمس الدین هم دیده می شود.

شمس الدین کسی بود که شاهنامه دونت را ساخت با تذهیب های زین العابدین. شاهنامه بایسنقری که قبل از بهزاد ساخته شد، کار مولانا خلیل است. خلیل لقب مولانا دارد. کسانی که لقب مولانا داشتند، اهل سیر و سلوك و عرفان بودند و تمام هنرمندان خوب ما لقب مولانا داشته اند. مولانا کمال الدین، مولانا سلطان محمد...

بسیاری از این هنرمندان به راحتی می توانستند تمرکز داشته باشند و از تمرکز به مشاهده برسند. و این چیزی است که ما در نقاشی به کلی از آن محروميم. یعنی دید، دید ظاهری است. حالا خیلی بخواهیم به اصطلاح چربترش بکنیم، می شود یك دید فوتورئالیستی. غربیها تازه پس از سالها کار کردن به این انتزاع خاص رسیدند. اما این انتزاع، انتزاع نفس اماره است. و الان هم هی درجا می زنند و دقیقاً می توان گفت نقاشی غرب با یك بحران فراگیر روبروست.

□ گرچه صحبتهای شما جای سئوال بسیار دارد ولی برای روشن شدن ذهن خواننده از سئوالات مطروحه خودمان شروع می کنیم. شما در مصاحبه ای با کیهان هوایی گفته بودید که مینیاتور را به غلط نقاشی ایرانی خوانده اند. فرق مینیاتور با نقاشی ایرانی چیست؟

■ واژهٔ مینیاتور متاسفانه از چهل یا پنجاه سال پیش به این طرف متداول شده است. در کتاب بلوشه، سیکیسین سرتوماس آرنولد و اکثر کتابهایی که دربارهٔ نقاشی ایرانی نوشته شده و در بزرگترین مراکز فرهنگی ـ هنری آکسفورد موجود است، واژهٔ نقاشی ایرانی به کار برده شده است. مینیاتور حدود ۴۰ سال پیش در بروکسل مطرح شد چون اینها دیدند این نقاشیها، مینیاتور است یعنی طبیعت کوچك شده. البته بعضی از این نقاشیها الان بزرگ شده است. مینیاتور یعنی دقیقاً طبیعت کوچك شده، و در صورتی که مسألهٔ ما مسألهٔ طبیعت نیست. چیزی که معاصرین ما ساختند با تقلید از نقاشی رمانتیسم غربی صورت گرفت و دقیقاً طبیعت کوچك شده بود. و اسمی هم که برایش گذاشتند، بسیار به جاست. اسامی جدیدتری هم با گرایشهایی که نقاشی جدید و معاصر ما پیدا کرده و متاسفانه در رژیم گذشته سعی می شد روی بعضی از این نقاشیهای بی هویت (از لحاظ کاری و تکنیکی) تبلیغ شود و با آن تبلیغات وسیعی که روی این نقاشیها صورت گرفت، این هنر اصیل مخدوش شد.

اصلاً یکی از اهداف بزرگ استعمار همین بوده و هست که یك چیز تقلبی و معیوب را جای یك پدیدهٔ درست و حسابی بگذارند. و نقاشی ما دارد به سوی نقاشی مبتذل اروپایی میل می کند، نه به سوی رمانتیسم و نئورمانتیسم. و این مسأله جای بحث بسیار دارد. متاسفانه در دورهٔ اخیر عدم شناخت این هنر، باعث این بیماری شده است. یعنی ما دقیقاً نقاشی سکسوال داریم. نقاشی مینیاتور با مساله سکسوال هیچ سنخیتی ندارد. هنری که موجودیتش در عالم مکاشفه متحول می شود نباید به این کثافات آلوده شود و باید جلو این جریان را گرفت.

□ بعد از دورهٔ مشروطه ما نیز از عوارض رنسانس در اروپا مصون نماندیم. بعد از دورهٔ رنسانس در اروپا، انسان دائر مدار کائنات می شود و در هنر انقلاب عظیمی صورت می گیرد. ابتدا کارهای رئال و بعد نئورمانتیسم و درون نگری اشیاء مطرح می شود...

■ البته با اصالت نفسانیّت.

□ دقیقاً با اصالت دادن به نفس امارهٔ انسان. و در ایران این موج فراگیر می شود. البته ما از نوع سطحی تر و عقب مانده ترش شروع کردیم. امّا نقاشی ایرانی تا چه حد متأثر از این گردباد فرهنگی شده، شما بگویید؟

■ البته اگر نقاشی ایرانی موجود داشته باشیم فکر می کنم این گرایشها در آن نیست. ولی در مینیاتورهای ما که روی آن تبلیغات بسیار کردند و این تبلیغات هم اکثراً توسط طبقهٔ صاحب زر و زور صورت گرفت و مسأله تجارت و کاسبی هم بیشتر مطرح بود تا هنر. این مسأله را بدون هیچ تعارفی عرض می کنم. مولانا می گوید:

من آنم مست دهل زن که شدم مست به میدان
دهل خویش چو پرچم به سر نیزه ببستم

اگر سکوت کنیم همین جریانات مخدوش موجودیت هنر ما را زیر سئوال خواهد برد و هنر غربی صددرصد فائق خواهد شد. غرب به هنر اصیل ما ضربه های مهلکی زده است.

مملکتی که از نظر فرهنگی دچار اُفت می شود، غربیها که خودشان را حاکم بر مسائل و جریانات می دانند، سعی می کنند، هنر و فرهنگشان را اشاعه بدهند.

و برای این کار میلیونها دلار سرمایه گذاری می کنند. که فرهنگشان در سراسر جهان سیطرهٔ وسیعتری پیدا بکند و چیزی از هویت فرهنگی برای هیچ قومی نگذارند. هنری را هم که اینها دارند، اشاعه می دهند، معیوب است و هزار عیب به اصطلاح شرعی و عرفی دارد. اینها چیزهایی را از بطن هنر ما گرفتند و خرابش کردند، مبتذلش کردند و با تبلیغات دوباره به خورد ما دادند. کوبیزمی که پیکاسو مطرح می کند دقیقاً از هنر ما گرفته شده است. البته با دریافت بسیار ناشیانه و نفسانی و همین را دوباره به خورد ما دادند و در این مملکت تعدادی روزنامه دم خروس راه انداختند و با جار و جنجال و با شارلاتانیسم سعی کردند این متاع قبیح را به مردم ما قالب کنند و در یك دوره خاص متأسفانه توانستند موفق شوند. رژیم منفور پهلوی دقیقاً قصد داشت برای غرب تبلیغ کند. مثلا آدمی که دانشکدهٔ هنری در این مملکت به وجود می آورد مسیو دُگار است که اساس دانشکدهٔ هنرهای زیبا را مانند دانشگاه بوزار فرانسه طرح ریزی می کند. در مملکتی که چند هزار سال تاریخ تمدن دارد، باید یك مسیو دُگار بیاید و اساسنامهٔ یك دانشکدهٔ فرهنگی ما را بریزد؟ آنهم برای ما که در دورانهای طلایی بهترین مراکز فرهنگی را داشته ایم. ربع رشیدی را داشتیم، هنرستان صفویه داشتیم و بزرگترین هنرها را، و الان با ارزشترین و گرانبهاترین اشیاء موزه های بزرگ دنیا (موزه مترو پلیتن، آرمیتاژ (لنینگراد)، لوور و بریتانیا) مملو از آثار و اشیاء ایرانی است. این اشیاء ایرانی است که غربیها آنها را پشت هزاران دستگاه الکترونیکی گذاشته اند تا کسی طرفش نرود. بعد چطور ما با تبلیغات چهار تا مستفرنگ و بوق و کرناهای رادیوهای استعمار، هنر غربی را دست بسته و مطیع قبول کردیم؟ و اساس مسائل فرهنگیمان را و به خصوص نقاشیمان را بر پایهٔ هنر غربی گذاشتیم. دورهٔ پهلوی سمش را ریخت و عده ای به نفسانیت هنر غربی مانند هروئین مبتلا شدند.

و این افراد الان صددرصد از مواضع خودشان در شرایط فعلی دفاع می کنند آدمی که یك عمر سم به بدنش سرایت کرده، باید هم جار و جنجال راه بیاندازد، و برای کار خودش تبلیغ بکند. در این چند سالهٔ بعد از انقلاب دانشکده هنرهای زیبای ما چقدر هنرجو و هنرمند تربیت کرده و اینها الان دارند چه کار می کنند؟ اکثر آنها بیکارند.

طبق آماری که دوستان من گرفته اند ۹۸ درصد اینها بیکار هستند. چون ما گرافیست قورباغه جای بلبل رنگ کن نمی خواهیم اینجا مملکت کاپیتالیستی نیست که نقاشی مدرن با مسائل اسلامی و عرفانی که ما داریم قابل درك باشند. وقتی ما فرهنگ آنها را به طور مدون اشاعه بکنیم، دیگر چه انتظاری داریم و چه توقعی داریم که از مسائل ظاهری فرهنگ اروپا تقلید نکنیم؟ مگر یك بام و دو هوا ممکن است؟

اینها با هم تناقض دارند. ما در دانشکده فرهنگ اروپایی را تبلیغ می کنیم و از آن طرف از مردممان می خواهیم مبادی اسلامی و ایرانی را رعایت بکنند. این دو نمی توانند در یک جایگاه قرار بگیرند. یا این یا آن. البته من با شناخت هنر غرب دقیقا موافقم. ما باید با هنر غرب دقیقاً آشنا شویم. ما با فکر غربی اندیشهٔ غربی، فلسفه غربی و حتی با موسیقی غربی باید آشنا بشویم تا خودمان را بهتر بشناسیم...

□ صحبت از هنر غرب شد. بدیهی است که حتی برای مخالفت با فکر یا مکتبی، آگاهی از آن فکر یا مکتب ضروری است، با توجه به مطالعاتی که در این خصوص داشته اید کدامیک از سبکهای غربی را در نقاشی بیشتر می پسندید؟

■ زحمات عده ای از این نقاشان را نمی شود نادیده گرفت. من از سبک رمانتیک و نئورمانتیک خیلی خوشم می آید. به طور کل می گویم و وارد جزئیات نمی شوم. در این دو سبک حتی نفسانیت به زیبایی عیان شده است. مثلا میکل آنژ بسیار هنرمند است. ببینید درد من این است که نقاشی ما ورای آن چیزی بوده که غربیها مطرح کرده اند. کار ما نصفه کاره ماند و به اروپائیها پیوند خورد. ما شدیم شیر بی یال ودم و اشکم! چیز مخلوطی از ما ساختند که یک مقدارش سوژه بود و یک مقدارش ابژه. هیچ هویتی نداشت. چند تا نقاش رادر اواخر دورهٔ صفویه برای سیر و سفر فرستادند فرنگ. نقاشانی به نام: محمد زمان، علیقلی جبه‌دار، محمد باقر...

□ و محمد یوسف...

■ بله. محمد زمان که به اروپا رفت دقیقاً تحت تأثیر نقاشی رمانتیک قرار گرفت.

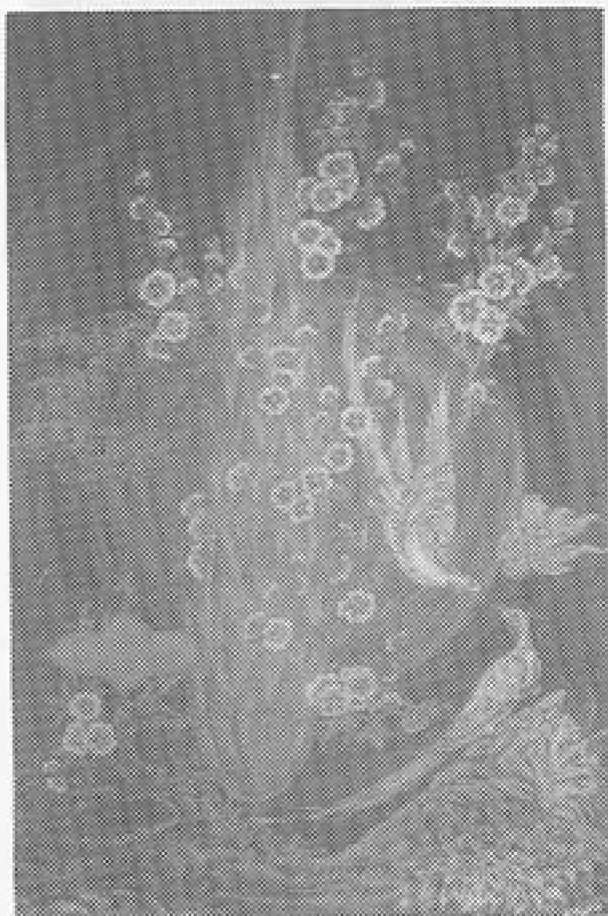
از کلاسیسم تا «روکوکو» البته نه کلش را. محمدزمان یک خمسه نظامی را نقاشی کرده است و شما اگر کار او را با چند خمسه نظامی که در دورهٔ صفویه، در اوج مکتب تبریز ساخته شده، مقایسه کنید، خیلی جالب است. دقیقاً با هم تفاوت نگرش دارند نسبت به مسأله طبیعت. شما متوجه مطلب می شوید که این آدم این تفکر ناز و نازنین را به هیچ عنوان در نیافته است و چون در نیافته است، به اصطلاح این بدن مریض است و آماده برای پذیرش هر نوع بیماری. اولا اینکه زن ایتالیایی می گیرد و از محمدزمان اسمش به پائولو زمان تغییر می کند و چون مرتد شده بود، چندسالی ول می‌ماند. بعد که آبها از آسیاب می افتد، می آید ایران. این آدمها......

□ تقی زاده های هنرند!

■ بله، می شود گفت تقی زاده های هنر بودند. امثال اینها سعی کردند برنامه تقی‌زاده را در زمینه نقاشی هم پیاده بکنند. هرچه زمان می گذرد، می بینیم سیطره این طرز فکر وسیع تر می شود. اینقدر وسیع می شود که ما داریم می‌شویم المثنای نقاشی غربی، نقاشی مثل کمال الملک دقیقا سعی می کند از سبک باروک تقلید صرف کند. باز خدا پدر کمال الملک را بیامرزد. حداقل در چیزی که تقلید کرد، صداقت داشت یعنی دیگر نقاشی غربی را با نقاشی ایرانی مخلوط نکرد. و دقیقاً وقتی از فرنگ آمد اینجا با توجه به مسائل اجتماعی ما سعی کرد تابلوهایی بسازد که ارزنده و قشنگ هم هست من خودم کارهایش را خیلی دوست دارم. چون صداقت دارد. و همان چیزی را که آموخت بدون دست خوردگی و بدون اینکه با نقاشی ایرانی قاطی بکند، پیاده کرد. در دورهٔ قاجاریه نقاشانی داشتیم که رنگ و روغن هم کار می کردند در دوره‌ی صفویه و تیموری کاربرد رنگ ما با رنگهای جسمی و طبیعی بود که با آب ترکیب می‌شد. به تعبیر خارجیها «گواش» و رنگهای عصاره‌ای. یکی از کسانی که آمد و در بارهٔ هنر ما صحبت کرد، «پابلودوبلو» است.

پابلودوبلو پول گرفته بود تا برای غربیها هویت هنری درست کند. در همین اواخر به ایران آمده بود و دیده بود که هنر ما بی‌صاحب مانده، آن را بست به عربها. دقیقاً مطالبی در کتاب پابلودوبلو در باب هنر عنوان شده که متاسفانه در جایی ترجمه هم شده است و نمی‌دانم چطور اجازهٔ ترجمه این مطالب را داده‌اند که خیلی چیزهای ما را حتی رنگ نقاشی ما را وابسته به عربها می‌دانند و حتی طراحی مان را وابسته به این قوم می‌دانند. در صورتی که عربها اگر هنری در این زمینه داشتند باید هنوز هم داشته باشند. پس هنر عربها کجاست؟ زمانی بود که در این مملکت می گفتند نقاشی ایرانی دقیقا تحت تأثیر نقاشی چینی است و بعدما صحبتی کردیم، مقالاتی نوشتیم و دیدیم اصلا چنین چیزی نیست نقاشی ما از وسعت خاصی برخوردار است. اصلاً نقاشی چینی گرایشهای ناتورالیستی دارد و نقاشی ما اصلاً چنین نیست من دوره هایی در مکاتب نقاشی چین به شما نشان می‌دهم مثل سبک «ت.آن» دقیقاً تحت تأثیر نقاشی ایرانی است و در سبک مانوی نقاشی شده است. مانی از ایران به چین رفت و هنرش را به چین برد. این هنر در چین گسترش یافت..البته گرایشاتی در سبک یوقان در نقاشی ما به چشم می‌خورد به خصوص در مکتب فردیس و در شاهنامه دموت، شاهنامهٔ معروف زمان ابوسعید اثر این سبک دقیقاً مشخص است. ما تا حدودی منظره سازی‌ها را از چینیها گرفته‌ایم. مغول‌ها وقتی کشوری را می گرفتند، تمام هنرمندان آن کشور را به مغولستان منتقل می کردند و هر ایلخانی که خواست جایی حکومت بکند، بعضی از این هنرمندان را با خودش می برد. رشیدالدین فضل الله رحمت الله علیه صاحب مکتب فردیس در ربع رشیدی یکی از کسانی بود که به خاطر کار عظیمی که برای مسلمین انجام داد، با سعایت حسودان پسر شانزده ساله‌اش را جلوی چشمش کشتند و خودش را هم دو شقه کردند و این به اصطلاح شانتاژیستها هنوز هم وجود دارند. چون در زمینه هنر هرکسی که بیاید حرف حق بزند، صد درصد سعایتش را می کنند و همین خواجه رشیدالدین فضل الله یا خاندان بزرگ جوینی: عطاملک جوینی و شمس‌الدین جوینی برای هنر و فرهنگ مملکت ما کوشش کردند. هنرمندان بزرگ را از نقاط مختلف به مملکت ما آوردند و در ربع رشیدی بدانها پول می‌دادند و از هر نظر آنها را مورد توجه قرار می‌دادند تا آثار هنری خلق کنند. ولی متأسفانه در این دورهٔ خاص، ما همین شاهنامهٔ دموت را می‌بینیم که به نظر من یکی از شاهکارهای هنر نقاشی ایرانی است. مناظر بسیار زیبائی در این شاهنامه وجود دارد که متأثر از سبک ساسانی و سامانی و دیواره نگاری سامانی است. چون هزارهٔ فردوسی است، من سعی می کنم در رابطه با شاهنامه بیشتر صحبت کنم و حالا شما شاهنامهٔ دموت را با شاهنامه‌ای که در زمان تیموری نقاشی شده، مقایسه کنید این شاهنامه در زمان هنرستان شاهرخ به وجود آمده است ـ با حمایت بایسنقر هنرستان عظیم شاهرخ تشکیل شد. یکی از بزرگترین خطاطان و متفکرین ایرانی به نام جعفر تبریزی یا جعفر بایسنقری رئیس کتابخانه شد و هنرمندان زیادی را گردهم آورد.

بزرگترین هنرمند این مکتب مولانا خلیل بود که این شاهنامه بایسنقری به قلم این بزرگ مرد نقاشی شده است و ما در کار مولانا خلیل اثری از تأثیر نقاشی چینی نمی‌بینیم و یادرکار جنید. جنید سلطانی الاصفهانی، اهل اصفهان بود و در مکتب بغداد کارمی کرد. در زمان حکومت مغولها، در درباری که سلطان احمد جلایر در بغداد داشته، در همان هنرستان کار می کرده و کتاب معروفی هم داشته به نام هما و همایون، حتماً دیده اید. خطش را هم مرحوم میرعلی هروی نوشته است. کتاب همای همایون که در زمان مغول نوشته شده است، هم دوره با این شاهنامه دموت است. ولی گرایشهای چینی در این کار اصلا وجود ندارد. نقاشها همیشه صادق بوده، لباس



■ نقاشی مثل کمال الملك دقیقاً سعی می کند از سبک باروک تقلید کند و باز خدا پدرش را بیامرزد که حداقل در چیزی که تقلید کرد، صداقت داشت.

زمان خودشان را نقاشی می کردند لباسها، لباسهای چینی است ولی نوع منظره سازی، نوع آدم سازي، نوع کمپوزیسیون اشراقی و عرفانی است که ما در دورهٔ معاصر قادر به درك آن نبودیم در دورهٔ معاصر کمپوزیسیون، کمپوزیسیون غربی است. نوع برداشت غربی است. در صورتی که نقاشهای ما اصلا نخواستند بفهمند که کمپوزیسیونی که کمال الدین بهزاد به وجود آورده یا کمپوزیسیونی که درنقش برجستهٔ عظیم بهارستان است، چیست؟ آن شکارگاههای معروف چیست؟ اصول و مبادی آن کمپوزیسیون چیست؟ این کمپوزیسیون متأثر از طرز تفکر غربی است ارتباط فضاهای پر و خالی، تعادل و توازن یك مثلث در داخل یك مستطیل همیشه ایجاد کمپوزیسیون می کند. درصورتی که کمپوزیسیون درنقاشی ما چیز دیگری است. به نسبت تفکر، نوع کمپوزیسیون و نوع ساختار رنگی گردش می کند. گردش، گردشهای کلیشه ای نیست، گردشهای مینیاتور نیست، گردشهای از پیش ساخته شده نیست. گردشهایی است که دقیقاً در همان لحظه به هنرمند القا می شود.

نهایت ندارد. در نقاشی ما اصلاً یك چیز قراردادی وجود ندارد.

□ چون با چشم جان می‌بینیم نه با چشم سر....

■ بله! هاتف می گوید که:

چشم دل بازکن که جان بینی

آنچه نادیدنی است آن بینی

ودقیقاً تئوری این هنر را مولانا نوشته است. شما دیوان کبیر شمس را مطالعه بفرمائید من از این دیوان، فیش برداریهایی در بارهٔ نقاشی کرده ام که انشاءالله یك روزی آنها را منتشر می کنم. دقیقاً دیالکتیك این هنر را مطرح می کند که در تمام هنرهای ما مطرح است. چه موسیقی، چه نقاشی و هنرهای دیگر....

□ با توجه به بحران عظیمی که شما به آن اشاره کردید و از هجوم فرهنگ غربی سخن گفتید که سراسر جهان را فرا گرفته است، آیا امروزه هنرمندي می تواند به گونه ای نقاشی کند که اثر کشف و مشاهده در آن متجلی باشد؟ چون دیگر

حتی زمینی که روی آن زندگی می کنیم، زمین نیست؟ و هنر بشر امروز بیشتر محصول خلوت نفس اماره اوست تا خلوت الهی......

■ ولی آدمی که تغییر نکرده، آدمی همان آدمی است. با همان عواطف و اصالتها، با همان نگرشها. اگر آن طینت پاك وجود داشته باشد و آن اصل گوهر، هنر متجلی می‌شود در غیراین صورت اصلا هنری وجود دارد. غربیها هم بحثی دارند در زیباشناسی که هنرمند بازی را مطرح می کنند. خودشان هم به این صرافت افتاده اند که بعضی چیزها دقیقاً بازی است، اصلا هنر نیست. نقاشی ما هم مثل موسیقی ما دقیقاً جنبه تخدیری پیدا کرده چون چیزی که استعمار می‌پسندد، همین تخدیر است. همین خواب کردن جامعه است. استعمار بیداری نمی خواهد. موسیقی یی که من چند روز پیش در تالار تئاتر شهر شاهد آن بودم، یك موسیقی حماسی بود. موسیقی بیدار کننده بود و نقاشی هم همین حالت را دارد. وقتی موضوعیت در نقاشی مطرح نشود، فقط شمع و گل و پروانه و بلبل باشد با یك رقاصه یا با یك پیرمرد. این به چه درد می‌خورد؟ ما در دوره ای زندگی می کنیم که باید جوابگوی مردم باشیم. در مسائل هنری نباید این مسائل واقعاً بی ارزش را مطرح کرد و یك بوق و کرنای تبلیغاتی هم پشتش راه انداخت و اینها را به جای هنر واقعی به کرسی نشاند.

□ درباره آموزش هنر کشور صحبت کردید و پایه گذاری دانشکده هنرهای زیبا و اینکه هنوز نیز برپایه همین هنر غربی، دانشجویان ما تحصیل می کنند. اما مشکلی که اینجا مطرح است این است که آموزش مکاتب هنری یی که در دانشگاههای ما صورت می گیرد متعلق به چند دوره پیش است و غرب هم حتی فاتحه اش را خوانده است! در واقع ما از تحولات اخیر نقاشی هم در غرب دور مانده‌ایم...

■ به مطلب بسیار زیبائی اشاره فرمودید یك تعداد آدم متحجر توی این مملکت، کوبیسم را فوتوریسم کار می کنند. این امر واقعیت دارد. می توانید بروید توی این گالری‌های خصوصی کار بعضی ها را که هنوز آبرنگ کار می کنند، ببینید. چهارتا شاخه گل می کشند. واقعاً مردم ما را خیلی دست کم گرفته‌اند. فکر کرده‌اند جامعه ما قدرت تحلیلی بیشتر از یك شاخهٔ گل را ندارد. اگر کمال الدین بهزاد هم این فکر را می کرد، آن آثار متعالی هیچ وقت تجلی پیدا نمی کرد هنرمند باید نگرشش خیلی بالاتر از این مسائل باشد. ما به اکثر این گالری‌ها که نگاه می کنیم، متوجه می‌شویم که آنها مردم را خیلی دست کم گرفته اند در رابطه با آموزش هنر هم پایه و اصولی این اواخر به وسیله چند نفر مدشده (خدا انشاءالله لعنت شان بکند!) یك سبك کوچکی درنقاشی آلمان است به نام مکتب وهاس که دست بخت یك نقاش آواره یهودی روسی است به نام واسیلی فاندوسیتی که صهیونیست هم بوده مدارکش را هم پیدا کرده‌اند.

و صهیونیست‌ها هم از او بتی ساختند مثل شاگال. او یك کتابی نوشت در بارهٔ معرفت روحانیت. یك چنین واژه‌ای و در اینجا تعدادی از دوستان عزیز ما ترجمه اش کردند و بعد یك آدمی بنام ایتن این مطالب را به شکل یك تئوری نقاشی مدون کرد و برایش الفبایی درست کرد. مثل کتاب غذاپزی کتابی که برای آشپزی درست می کنند. که بله اگر خط و نقطه را اینجوری کنیدو کنار هم بگذارید، نقاشی به وجود می‌آید. فکر کردند کشك است و بعد این را به عنوان پایه و اصول هنرهای تجسمی در دانشکده‌های ما به خورد بچه‌ها می دهند متأسفانه در جمهوری اسلامی نباید اینگونه مسائل مطرح بشود. اینها از رژیم گذشته مانده و رژیم گذشته اگر خوب بود که مردم نگهش می‌داشتند. انقلاب اسلامی شد که اینها گورشان را گم کنند و بروند. در وصیتنامه امام اگر ملاحظه بفرمائید دقیقاً ایشان این مطلب را دهها بار تکرار می‌کنند، که استعمار در دانشگاههای ما لانه کرده است.

باید اینها را بیرون کرد. البته در حد آشنایی قبول داریم که باید کلاسی باشد تا هنر غربی را بشناسیم حتی یك رشته به این اسم در دانشگاههای ما وجود داشته باشد. ولی نه نود و هشت درصد و حتی نود ونه درصد تبلیغ هنر اروپایی و یك درصد هنر ایرانی.

□ خوب، حال شما می گوئید چه درسی بدهند؟ راه حل عملی شما چیست؟ براساس چه منبعی و یا چه سیستم آموزشی تدریس بکنند؟

■ خدمت شما عرض بکنم که فقط پیله کردن به چند سبك خاص که سلیقه چند شخص به خصوصی در آن اعمال شده باشد مطرح نیست. در زمان قدیم استادان پیش کسوت در دانشکده هنرهای زیبا و دیگر دانشکده‌های ما واقعاً هنرمندان خوبی تربیت می کردند چون سعی می کردند مثلاً نقاشی رمانتیك غربی را به شاگردان خودشان خوب یاد بدهند. اکثر کسانی که الان واقعاً سرپایند و دارند نقاشی می‌کنند، به آن دوره تعلق دارند مثل شاگردان مرحوم حیدریان. الان نقاشان ما از دانشکده فقط کمی حرفهای قلمبه و سلمبه یاد گرفته اند و چهار تا واژهٔ پرطمطراق بلدند ولی از کل نقاشی هیچ خبری نیست. اگر هم بخواهند یك آفیش بکشند باید پنجاه تا کتاب گرافیکی باز بکنند و اکثر کارهایشان نیز تقلیدی است. الان اگر بخواهند واقعاً دانشکده‌های ما را بازسازی بکنند باید از صفر شروع کنند. ما واقعاً باید از صفر شروع بکنیم. باید ببینیم که در این چند ساله چه کرده‌ایم؟ ما در بارهٔ نقاشی خودمان یك کلمه تحقیق نداریم. غربیها در سال ۱۹۰۸ یا از سال ۱۹۰۷ یعنی شروع قرن بیستم، بیش از پانصد جلد کتاب در بارهٔ هنر ما نوشتند. و ما حتی به خودمان زحمت این را ندادیم که دوتا از این کتابها را ترجمه بکنیم. اگر بنده می‌گویم اینها را خوانده‌ام، خودم نشسته‌ام این کار را کرده‌ام. ننشسته‌ایم این کتابها را ترجمه بکنیم اخیراً کتابی در آلمان دیدم که محقق بزرگی به نام فاندوکوك نوشته بود او کسی بود که تپهٔ ترکستان چین - تپه طوفان - را حفاری کرده بود و آثار هنری بسیاری در این تپه کشف کرده بود. او یك کتاب هزار صفحه‌ای در بارهٔ کل هنر ما نوشته است که باید ترجمه بشود. کتاب مارتین یکی از کتابهای معتبر در زمینه نقاشی ایرانی است که در سوربن نوشته شده است. کتابهایی نیز در اکسفورد تهیه شده، الان اگر دانه دانه برایتان بگویم شمار اینها زیاد است. در دانشگاه پنسیلوانیا هم به همین شکل یك عده آدم واقعاً دوستدار این هنر زحمتها کشیده اند. البته من نمی‌گویم کارشان صددرصد درست است. چند روز پیش با کسی آشنا شدم از جمهوری تاجیکستان شوروی به نام آقای کمال الدین عینی، خانم ایشان خانم مقدم اشرفی کتابی نوشته و یکی از دوستان من ترجمه کرده است. البته ایشان خودشان فارس است و احتیاجی نیست که کسی حرفهایشان را ترجمه بکند...

□ البته این خانم بیشتر روسی صحبت می کنند. اتفاقاً در روزنامه اطلاعات مهمان ما بودند با ایشان مصاحبه‌ای هم کرده‌ایم.

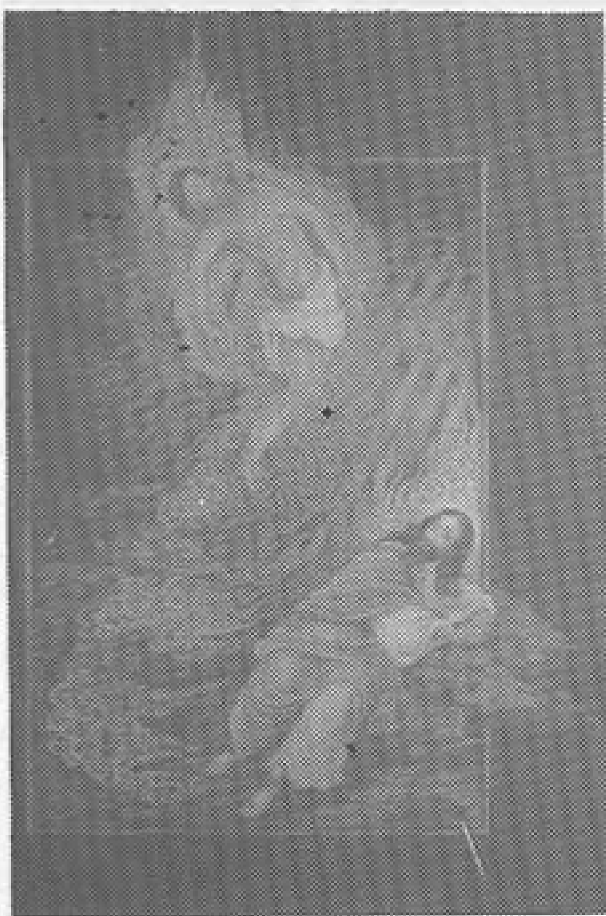
■ بله دعوت کردند که ما نمایشگاهی در تاجیکستان شوروی داشته باشیم و بتوانیم تبادلات فرهنگی داشته باشیم. البته کارشان بسیار خوب بود. بی نقص‌تر از خیلی کارهای دیگر.

□ آقای مهرگان راجع به مسئولیتهایی که تاکنون داشتید و دارید صحبت کنید.

■ ۲۲ سال است که به تدریس این هنر مشغولم.

□ در دانشکدهٔ هنر؟

■ خیر؟ ما دانشکدهٔ هنر نداریم! ما هنرستانی داریم که آن موقع در وزارت فرهنگ و هنر بود، و الان در وزارت ارشاد است. هنرستان هنرهای تجسمی پسران و دختران. دو تا دانه دانشکدهٔ نصفه نیمه در تهران داریم، یکی هم در اصفهان، یکی هم در تبریز که هنوز تشکیل نشده. اصلا کلاس نقاشی



■ من باشناخت هنر غرب دقیقا موافقم. ما باید با هنر غرب دقیقاً آشنا شویم اما نباید تحت تأثیر و مقلد آنها باشیم.

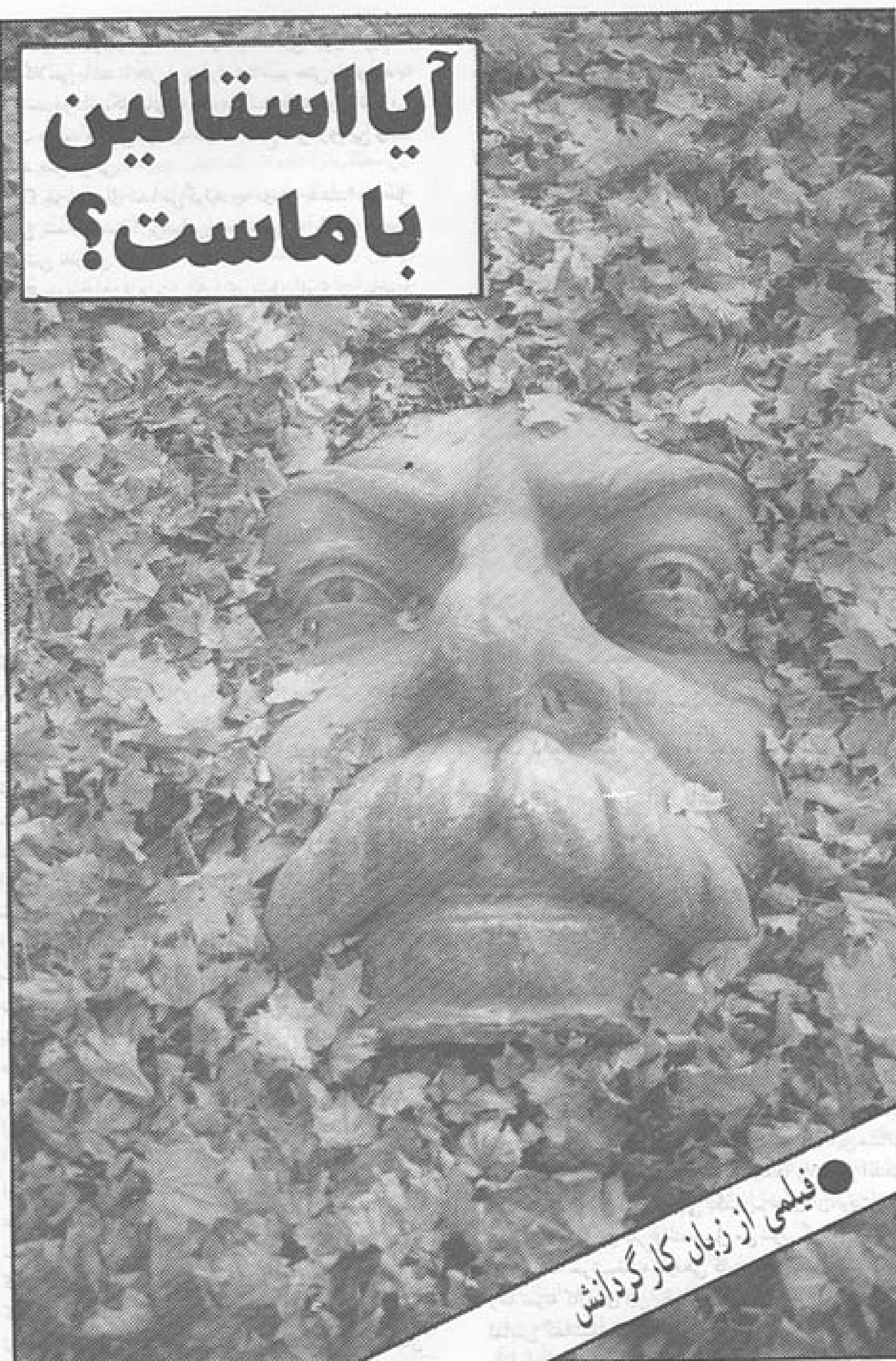
ایرانی نداریم.

بعد از فوت دوست عزیزم مرحوم ابوطالبی قصیمی بنده رفتم به هنرستان و با استاد محمود فرشچیان سالها مشغول کار بودیم. آقای فرشچیان که بازنشسته شدند، تشریف بردند آمریکا و بنده ماندم و هنرستان. و یك جایی هم نصفه نیمه درست کردیم. البتهٔ با برنامه‌ریزی و زیربنای غربی که در حقیقت به ما تحمیل شد و باتمام داد و فریادی که زدیم، زیربنا باز همان تئوری رنگ اتین است. ویژوال دیزاین ایتن است و طراحی ناتورالیستی در آن مطرح شده است حالا ببینید چه عذاب الیمی است که ما باید در آنجا نقاشی ایرانی درس بدهیم. اول ذهن بچه‌ها را با این مسائل پر می کنند. بعد ما باید سعی بکنیم بچه‌ها را خالی الذهن کنیم. حالا تا فکر کنیم که چی بگذاریم جای آن، وقت تمام می‌شود و دانشجو فارغ التحصیل می‌شود. گرچه دو سالی می‌شود که خوشبختانه بازدهی کار بچه‌ها بسیار خوب بوده و ما نمونه کارهای این بچه‌ها را در موزهٔ هنرهای معاصر به نمایش گذاشته‌ایم. دنیا آلوده است، باشد. ما در مملکت خودمان خوشبختانه این نوع آلودگی‌ها را هنوز به آن شدت نداریم. ما باید تاریخ هنر را دوباره از نو شروع بکنیم. تمام کارهایی که تا به حال نوشته شده باید ترجمه بشود. باید نشست یك گروه تحقیقی تشکیل داد تا این گروه مجدداً تاریخ این هنر را تدوین کنند، تفکر تاریخی و حکمی این هنر را تدوین کنند. ما تاریخ فلسفی نداریم، تاریخ فلسفی مال غربیهاست. البته انتزاعی که غربیها از آن دم می‌زنند، یك انتزاع غلط است. البته مال آنها انتزاع است، ولی مال ما تجرید است. انتزاعی هم که آنها به آن رسیدند، باز تاثیری از نقاشی ما است. خودشان درست به این نتیجه رسیدند که دقیقاً انتزاعشان، انتزاع نفس اماره است و خیلی روبنایی و آبکی است و هویت خاصی ندارد.

□ برای هزاره فردوسی چه کارهایی انجام داده اید؟

■ کار مینیاتور و تذهیب کتاب دکتر محمد علی اسلامی ندوشن را انجام داده ام که خطش هم از استاد غلامحسین امیرخانی است. در سال آینده هزاره ای در تجلیل از نظامی گنجوی داریم که آن هم جای فعالیت بسیار باقی می گذارد. ما باید هویت خودمان را بشناسیم و به آن اهمیت بدهیم...

آیا استالین با ماست؟



● فیلمی از زبان کارگردانش

● نویسنده: توفیق شاخوردیلف

● ترجمهٔ: فریدون دولتشاهی

نام فیلم: آیا استالین با ماست؟
فیلمنامه: توفیق شاخوردیلف با همکاری آناتولی استرلیانی
کارگردان: توفیق شا خوردیلف
فیلمبردار: الیزابت کاروایف
موسیقی: ویکتور بابوشکین
محصول شوروی سال ۱۹۸۹

عنوان فیلم با یك علامت سئوال همراه است. این علامت سئوال را من نگذاشته ام. «اولف ارالف» معاون «کاسکینو» (کمیته سینمای کشور) و مدیر عامل اتحادیه ملی فیلم‌های ویدئو است. او می دانست چکار می‌کند. «ارالف» گفت فیلمی با عنوان «استالین با ماست» قابل پخش نخواهد بود.

فکر کردم همه چیز در اطراف ما گواه زنده ایست بر اینکه استالین واقعاً با ماست و راهی برای فرار از او وجود ندارد. از این رو با پیشنهادش موافقت کردم. فکر کردم ارزشش را دارد که چنین امتیازی بدهم. هدف اصلی، عنوان فیلم بود و اگر این واقعیت با علامت سئوال همراه می شد، چیزی تغییر نمی کرد. در هر حال پاسخ مثبت بود.

هر بار پس از نمایش فیلم تازه ام از من می پرسند چرا استالنیست‌ها را کاملاً نکوبیده ام و یا فکر می کنم که در باره طرفداران استالین می‌توان کار ی کرد.

و من جواب می‌دهم که اصلاً چرا باید در باره استالینیست‌ها کاری انجام داد. و این واقعیتی است که همه از آن آگاه هستند. ممکن است من و شما هم جزء آنها باشیم. معمولاً اینطور به نظر می‌رسد که آنها‌آنها هستند. اما وقتی به شخصیت خودم نگاه می کنم بعضی از عاداتم را در آنها می بینم.

استبداد، وحشتناك است. استبداد، باشکوه است. بستگی دارد که به قضیه چگونه بنگریم. بخش قابل ملاحظه‌ای از مردم این کشور جزء طرفداران سرسخت عصر استالین هستند. آنها «نظم» قدرت و «سرکوبیهای شدید و طولانی» راستایش می کنند.

همه امروز می‌دانند چه بهایی برای این سرکوبیها پرداخت شده است. اما تنها گروه کوچکی از روشنفکران هستند که از این معاملهٔ گرانبها وحشت زده می‌شوند. اکثریت، دیدگاهی متفاوت دارند و به واقعیت‌ها و ارقام بی اعتناء هستند. ادامه بحث اشتباهات استالین و مکتب او چیز جدیدی به ما نمی‌دهد. به همین دلیل من سعی کرده‌ام با دیدگاه جدیدی در فیلم به این مساله نزدیك شوم و در باره «خوبیهای» استالینیسم سخن گویم و قول داده‌ام که اظهار نظری در فیلم نکنم. و به قول خود وفادار ماندم. اما در یك مقاله مطبوعاتی می توانم زیر قولم بزنم.

در لعن و نفرین استالین چیز ناخوشایندی وجود دارد و آن اینکه ما قبلاً در ستایش از او داد سخن می‌دادیم و امروز او را سرزنش می کنیم. چنین سنتی شرم آور است. یك رئیس، یك فرمانده را در زمان حیاتش به اوج آسمانها می بریم و بعد از سقوط، زیر پا له‌اش می کنیم.

همه چیز زیرو رو شده است. کسانی که امروز از استالینیسم سخن می گویند، افراد غیر حزبی و ناراضیانی هستند که علیه یك دیدگاه پذیرفته شده به پا خاسته‌اند و یك نوع شوك الکتریکی در آنها به وجود آمده است. شما هر چه می‌خواهید بگویید، ولی واقعیت این است که آنها بر خلاف جریان آب شنا می کنند. اما اشتباهست که تصور کنیم، آنها در اقلیت هستند.

تنها استالنیستیها نیستند که استالین را ستایش می کنند، شما می‌توانید به جسد او شلاق بزنید، اما باز یك استالینیست باشید. هیچ کس، چه در گذشته و چه در حال، خود را طرفدار انتقام‌های شیطانی معرفی نمی‌کند. هر کسی می‌خواهد در زندگی نظم وجود داشته باشد، عدالت اجراء شود و همه خوشحال باشند. یك استالنیست نیز همین را می‌خواهد و استالین نیز هوادار همین اصل بود. کافیست تنها سخنرانیهای او را بخوانید تا به این امر پی ببرید.

اختلاف رأی، تفاوت آراء (تفاوتی که ده‌ها میلیون انسان محك اندازه گیری آن بودند) در پاسخ به سئوال

* تنها کسانی که استالین را ستایش می کنند، استالینیست نیستند. شما می‌توانید به جسد او شلاق بزنید اما باز یك استالینیست باشید.

عدالت چیست و چگونه می توان به آن دست یافت، مطرح می شود.

برای یك استالینیست عدم وجود آزادی، شرط لازم برای زیستن است. فضانوردان بدون لباس مخصوص و خودرو فضایی نمی توانند در خارج از جو زندگی کنند.

بریدن بند ناقی که آنها را با سفینه پیوند می دهد به منزله محکوم کردنشان به مرگ است. حیات یك استالینیست وابسته به قدرت نیرومندی است که همواره در یك مدار حرکت می کند. او از وابستگی به شخصی که به وی الهام می دهد و او را وادار می کند که به عدالت، قدرت و ارمان مشترکشان معتقد باشد، احساس بزرگی می کند. برای یك استالینیست آزادی یعنی قطع پیوندها، عدم اطمینان، هرج و مرج و آشوب و وحشت.

برده با سپاس دستی که او را کتك زده می بوسد. و به این شکل در قدرت ارباب شریك می شود و به صورت بخشی از آن در می آید و در خود احساس قدرت می کند. خودتان فکر کنید، وقتی کسی بجای شما فکر می کندو تصمیم می گیرد، چقدر احساس راحتی می کنید. هیچ کس شما را به خاطر هیچ چیز سرزنش نمی کند. و همیشه در یك آرمان مهم شریك هستید. جهان را اصلاح می کنید و کمونیسم را تحت رهبری غولها در می آورید. مأموریت بزرگی به عهده شماست و در نتیجه، شما بزرگ هستید. شما دیگر یك برده نیستید. «ما برده نیستیم» در زندگی یك استالینیست یك روز تعطیل هم وجود ندارد، تااگر دلش خواست بتواند استراحت کند و خوشحال باشد. البته او باید در صفوف منظم راه بپیماید کند و همراه دیگران ندای رضایت سر دهد. او از زندگی اش راضی است و نظام کشور او بهترین نظامی است که در جهان به وسیله مردم بوجود آمده است و اینکه او کجا باید برود و چه شعاری باید سر دهد و چه کسی را باید ستایش کند، همه با دقت، برنامه ریزی و از قبل تصویب شده است. در نتیجه آنچه به دست می آید، تنها تظاهرات همبستگی کارگران تمام سرزمین ها نیست، بلکه چیزی خلاف آن یعنی نمایش وفاداری و عبودیت است. تصاویر رهبران، گل ها، لبخندها، فریادهای شادی. همه چیز با دقت هم آهنگ شده است و به مجرد اینکه از برابر محل رژه رد شدیم، گل ها، لبخندها و عکس ها کنار می روند.

ما به این چیزها عادت کرده ایم و آن را یك امر عادی تلقی می کنیم. ما به «سابوت نیك» (روزهای شنبه و کار داوطلبانه ملت بدون دستمزد) عادت کرده ایم. این کارها با شور و شوق توام نیست، چون در تاریخ معین با برنامه قبلی انجام می شوند. و یك نمایش ملی تلاش کارگریست. در تمام سال بدکار می کنیم، اما در «سابوت نیك» قرار است کارمان را خوب انجام دهیم.

تا نشان دهیم که برای دستمزد اهمیتی قایل نیستیم و تنها از کار رایگان لذت می بریم. آیا بهتر نیست در روزهای کار خوب کار کرد و در تعطیلات به استراحت پرداخت؟ بعضی ها احساس می کنند این درست تر است. اما دیگران اصرار دارند اثبات کنند که کار کمونیست کاریست که روز شنبه با کوبیدن طبل ها رجز خوانیها صورت می گیرد.

*** ما یك هدف داشتیم: «سوسیالیسم» و حال پروسترویکا که به معنای باز سازی است. ما مرتب در حال ساختن بودیم و اینك به ما گفته می شود، جامعه ای که ساخته ایم اشتباه بوده است.**

من فیلم «استالین با ماست» را بدون علامت سئوال می خواستم، چون استالین هنوز با ماست.

وقتی به اشکال مختلف به خودمان نگاه می کنیم، می بینیم که تا مرز عبودیت، طرفدار استالین هستیم. حق همیشه با قوی است. این احساس از نسلی به نسل دیگر منتقل شده است. ما گروه گرا هستیم. ما همه مثل هم عمل می کنیم، و هیچ کس به فردا اهمیت نمی دهد. زیرا ما می خواهیم یك بنای بزرگ را بسازیم و هدف ما یك انقلاب جهانیست.

گروه گرایی باشکوه و عالیست، مشروط بر اینکه غریزی باشد. گروه گرایی ما فرمایشی است. مانند زندگی در یك سربازخانه. ما خواستیم کمونیسم را بسازیم، اما تاکنون تنها موفق شده ایم که یك آپارتمان مسکونی کوچك بنا کنیم. کسانی که گستاخ تر و بی حیاتر بودند قدرت را از کسانی که مودب تر و با استعدادتر هستند گرفته اند. آنها قانون وضع میکنند، عدالت را اجراء می کنند، مجازات و عفو می کنند و هر چه را که هر کس تولید یا توزیع می کند، طبق نیازهای آن شخص، چه زن و چه مرد از او می گیرند البته (به شکلی که آنها نیاز را معنی می کنند) استالینیست ها به این تشکیلات احترام می گذارند. ما همه به آن احترام می گذاریم. و حالا شعار تازه ای از بالا برای ما تهیه شده است. «ما باید یاد بگیریم در حکومت نظام دمکراسی زندگی و کار کنیم. ما محفوظات خود را در باره دمکراسی فراموش کرده بودیم و اینك خود را گم شده احساس می کنیم. درست مانند یك روستایی ساده که در یك چهارراه شلوغ یك شهر بزرگ گیر کرده باشد.

من قبل از آغاز فیلمبرداری از اعضای قدیمی حزب سئوال کردم که «سوسیالیسم جهانی برای آنها چه معنایی دارد؟ زیرا آنها بودند که شیوه کنونی زندگی ما را خلق کرده و از آن دفاع کرده بودند. من از آنها خواستم به زبان ساده برای من تشریح کنند که ما دست اندرکار ساختن چه چیزی هستیم و چرا این کار را می کنیم. در پاسخ همان سخنان کلیشه ای آشنا را شنیدم: «یك اردوگاه قدرتمند سوسیالیستی»، «قدرت دفاعی»، «ما جنگ را برده ایم» «صنعتی کردن کشور» و «تسخیر فضا».

هیچ یك از آنان دارای این باور نبود که سوسیالیسم، هدف نیست و تنها وسیله ایست برای خوشحال کردن هر چه بیشتر مردم و قدرت دفاعی، صنعتی کردن کشور و باقی قضایا باید تحت الشعاع این هدف قرار گیرند. به ما آموخته اند که تنها به ارزش های حکومت ملی احترام بگذاریم و افکار واقعاً انقلابی مانند آزادی، برابری و برادری چون گل های سرخ باغ هستند که داشتن آنها خوب است ولی بدون آنها نیز می توان زندگی کرد.

و با این وجود یك زندگی ازاد و شاد برای همه افراد، هدف واقعی انقلاب است. ارزیابی دستاوردهای حکومت با مقدار پولاد و نفتی که تولید می کنیم، و تعداد موشکها، تانکها، مزارع تعاونی و نیروگاه ها در اساس یك برخورد ضد انقلابی است، این هدفها برای دستیابی به قدرت فوق العاده آن هم تنها به خاطر قدرت، می توانند به هر نظامی از کاپیتالیست گرفته تا فاشیست تعلق داشته باشد. ولی به نظام ما نه.

ما باید دمکراسی را یاد بگیریم اما از که؟ و. چگونه؟ در حکومت استالینی دمکراسی وجود نداشت و از معتادان مواد مخدر، هنر انتزاعی، تجارت خصوصی، فحشا و گروههای غیر رسمی نیز خبری نبوده یهودیان مهاجرت نمی کردند، کسی نبود که بیماری ایدز را وارد کند و ما یك هدف داشتیم: «سوسیالیسم». و حال پرسترویکا که به معنای بازسازی است، ما مرتب در حال ساختن بودیم و اینك به ما گفته می شود جامعه ای که ساخته ایم اشتباه بوده است.

استالینیست ها می گویند اینطور نیست ما همان چیزی را ساخته ایم که می خواستیم بسازیم. «اولگا گوش چینا» نصیحت مآبانه می گوید: «قبل از جنگ، خانواده ما از جمله کودکان و مادر بزرگمان قبل از صرف صبحانه می ایستادند و از رادیو به سرود ملی گوش می دادند. آیا این کار امروز قابل تصور است.»

«ان ولکف» از منطقه «سوردلفسك» می گوید: «به کسانی که مزارع تعاونی شان بدون بذر مانده است، نباید اجازه داد که قبل از سر و سامان دادن به مزارع، آنجا را ترك کنند. اگر در انجام این کار کوتاهی کردند، باید به اتهام خرابکاری محاکمه شوند. مادر شرایط حاضر به یك رهبر آهنین حزبی در تمام مناطق نیازمندیم.

آنهاازاینکه رهبری راازدست داده اند،غمگین هستند و نمی دانند که ما به سرپرست شلاق به دست نیاز نداریم، بلکه به رهبری متفاوت با رهبران پیشین که از ما باشد و در سرنوشت ما خود را سهیم بداند، نیازمندیم. شما نمی توانید استالینیست ها را وادار به تغییر افکارشان سازید و تمام تلاشها بیهوده است.

ما بایداین مطلب رادرك کنیم و به خاطرداشته باشیم که آنها در همه جای کشور حضور دارند. همه ما که طرفدار دمکراسی هستیم، باید عادات کلیشه ای خود را کنار بگذاریم، استالینیسم ما را از حق انتخاب محروم کرده است. این حق باید احیاء شود.

دمکراسی تنها زمانی تحقق می یابد که ما بتوانیم صدای کسانی را که مخالف دمکراسی هستند در میان صداهای دیگر بشنویم. «گلاس نوست» یعنی اینکه به مخالفان گلاس نوست اجازه دهیم حرفشان را بزنند.

ما تنها می توانیم با گوش دادن به سخنان استالینیست ها از شر استالینیسم رها شویم. به این دلیل بود که می خواستم عنوان این فیلم «استالین با ماست» باشد البته بدون علامت سئوال چون استالین هنوز با ماست. البته ما به پرسترویکا ادامه خواهیم داد، چون مطابق با زمان ماست. اما متاسفانه در پایان چیزی تغییر نخواهد کرد. هدف اصلی آسیب نرساندن به ستون های اصلی است. طولی نخواهد کشید که ما مرد قدرتمندی پیدا خواهیم کرد که به کشور سرو سامان خواهد داد. ■



● سیمین دانشور:

ایمان به فرهنگ غنی و هویّت ملّی، سدّی است در برابر غربزدگی از طریق ترجمه‌های ادبی

□ شما چه تعریفی از ترجمه می‌کنید؟

■ خود کلمهٔ ترجمه، تعریف ترجمه را در بردارد. اما پیش از اینکه این تعریف را به اصطلاح بشکافم، باید از شما بپرسم چرا پیاز را جزء میوه‌ها قالب زده‌اید! من، مترجم پرکاری نبوده‌ام و به ترجمه هم به صورت نوعی تلاش معاش یا تفنن نگاه کرده‌ام و گاهی نیز از اثری خوشم آمده و برای دل خودم آن را به فارسی برگردانده‌ام. اما جواب پرسش شما: اثر هنری اصلی مانند رویهٔ یک قالی است و ترجمهٔ آن، پشت قالی. از این تعبیر جانخورید، توضیح می‌دهم. رویهٔ قالی سرشار است از نقشها و طرحها و رنگها که با تار و پود که ابزار آن است، بافته شده. میان این نقوش، و طرحها و رنگها، هماهنگی انجام گرفته ـ نوعی تدوین و انسجام، جزئیات را در بر می‌گیرد. رویه‌ی قالی شسته و رفته است، جلا دارد، چشم نواز است، حتی پا که بر آن بگذاری، لامسه‌ات ارضاء می‌شود، حتی ممکن است، با وجود آن، احساس دلگرمی و امنیت بکنی و مهمتر از همه، حالتی را القا می‌کند. به تو می‌گوید: من خلاصه‌ای هستم، چکیده‌ای هستم از باغی پرگل با شاخه‌ها و برگهایش. یا طرحی تجریدی هستم از آنچه زیبایی در این دنیا هست و در اتاق تو که افتاده‌ام، تو را به یاد باغ می‌اندازم، تو را به یاد زیبائیهای این جهان می‌اندازم. شاید هم تو را به یاد قالیبافی بیندازم که مرا بافته، سوزن به تخم چشم خودش زده، ساعتها پشت دار قالی نشسته و دست و مغز و چشمش را به کاری طاقت فرسا واداشته. اما پشت قالی، ترجمه یاواروی، رویه‌ی آن است.

همان نقشها و طرحها و رنگها و همان انسجام و تدوین و همان تار و پود وجود دارد، دیده هم می‌شود (و این البته به شرطی است که تمام مشخصه‌های یک ترجمه خوب رعایت شده باشد) اما آن جلا و آن چشم نوازی و آن القای حالت را ندارد. بی‌رنگ و بی‌توش و توان است. حال اگر مترجم هم سنگ خالق اثر هنری باشد، یعنی خودش یک پا شاعر یا نویسنده یا دانشمند

■ تمام آثار خلاقهٔ غرب هم تا آنجا که من خوانده‌ام و می‌خوانم دربست مدافع تمدن غرب نیستند.

یا فیلسوف باشد، آن وقت پشت و روی قالی بسیار به هم نزدیک می شود. حتی بارها دیده ایم که پشت قالی با رویه ی آن در زیبایی و القای حالت و احساس، رقابت می کند. «فیتز جرالد» رباعیات خیام را به انگلیسی ترجمه کرده. با اصل رباعیات تفاوتهای بسیاری دارد، در تدوین و انسجام به خودش آزادیهایی داده، اما هم خودش را زبانزد جهانیان کرده و هم خیام را به جهانیان شناسانده، چنان که تا مدتها نام خیام، نام ایران را تداعی می کرد. یا «ماتیوآرنولد»، رستم و سهراب فردوسی را با چنان دستکاریهای شاعرانه ای، به انگلیسی ترجمه کرده که این اثر او یا کتاب درسی شده، یا کتاب مرجع، و یا راهنمای شاعران جوان.

از همه مهمتر «گیتانجالی» است که خالقش یعنی تاگور، خودش آن را از زبان بنگالی، به زبان انگلیسی برگردانده ـ این سروده های ربانی آدم را مبهوت می کند. یا ابن سینا در کتاب «شفا» در مباحث مربوط به شعر و منطق به قول خودش «بر سخنان ارسطو، چیزی نیفزوده» و «کلام استاد را از هرگونه نقصی مبرا» دانسته است. اما در این باز آفرینی چنان سلیقه و ذوق سلیم و گسترده ای به کار برده که اگر خود ارسطو زنده می بود، بر او آفرین می گفت. در زمان خود ما، غولی مثل «پاسترناک» وجود داشته که سالیان دراز رنج و غصه کشیده و آثار شکسپیر را از انگلیسی به روسی برگردانده، آنهم به شعر روسی. اما به مصداق شعر حافظ: «تو اهل دانش و فضلی، همین گناهت بس!»، مطرود و خانه نشین شده، بعد سرطان گرفته و مرده و از شر مردم نادانی که زمام مراد در دستشان بوده، خلاص شده و حالا، سالها پس از مرگش از او اعاده حیثیت کرده اند. اینگونه ترجمه ها، در حقیقت یك نوع باز آفرینی اثر هنری است، اما کار هر کسی هم نیست.

عشق را رویی بباید همچو ورد
گر نداری، گرد بدرویی نگرد

□ آیا ترجمهٔ ادبی برای جوامع مختلف ضرورت دارد؟

■ چرا منحصرش کرده اید به ترجمه های ادبی؟ اگر ترجمه های علمی و فنی و روانشناسی و فلسفی و تاریخی و سیاسی و دیگر مباحث را هم منظور می داشتید، جوابتان یك جمله بیشتر نبود: «بله، برای تمام جوامع، ترجمه این گونه آثار ضروری و الزامی است و مگر جز این است که کلیهٔ محصولات اندیشهٔ بشری باید جامهٔ ادبیات بپوشد؟ و به کمك ذوق سلیم و کلامی گویا و در خور محتوی، منعکس بشود؟ اگر ترجمه های کتابهای علمی، گاه گسترش کافی نیافته، به این علت بوده، که کمیت ادبی مترجم لنگ بوده و محتوا، احتمالاً نامفهوم عرضه شده».

هر چند در این عمر درازم، ترجمه هایی در حد شاهکار، از آثار فلسفی و روانشناسی و هنری و تاریخی و سیاسی و غیره خوانده ام. اما ترجمهٔ ادبی برای جوامع مختلف ضروری است، به شرطی که ادبیاتی که ترجمه می شود، موجب اعتلای روح وروان و تفکر آن جوامع بشود، نه آنکه آنها را در سراشیبی شبه غزلهای آکنده از بی بند و باری و شبه داستانهای سرشار از خشونت و خرافات و تبلیغات گمراه کننده بلغزاند.

تحسین و لذات، شرط لازم یك ترجمه خوب ادبی است، مشغول داشتن هم یکی از

■ ترجمهٔ ادبی برای جوامع مختلف ضروری است، به شرطی که ادبیاتی که ترجمه می شود، موجب اعتلای روح وروان وتفکر آن جوامع بشود، نه آن که آنها را در سراشیبی شبه غزلهای آکنده از بی بند و باری و شبه داستانهای سرشار از خشونت و خرافات و تبلیغات گمراه کننده بلغزاند.

■ اگر ادبیات واقعی یا به عبارت دیگر شاهکارهای ادبیات جهان ترجمه شود، ترجمه آن آثار هرگز اثر منفی نخواهد داشت.

■ در حیات مترجم و نویسنده خیلی کم حرف راستش را درباره او می شنوی. عده ای ناخوانده، نان قرضت می دهند، عده ای نافهمیده تحسینت می کنند و عده ای هم حسد می ورزند.

■ خوب، بگذار ما مخلوقات خدا که نعمت حیات، این اتفاق خارق العاده به ما ارزانی داشته شده، از حال و کار و بار هم خبر داشته باشیم و درد دل همدیگر را بشنویم. ترجمه ها این همه را منعکس می کنند

مأموریتهای ترجمه های ادبی هست. اما من می خواهم به چیزی مشغول شوم و در بحری فرو بروم که چون باز بیایم، درّ و مروارید برای روح وجانم به ارمغان بیاورم.

□ آیا ترجمهٔ ادبیات به تضادهای فرهنگی دامن می زند، یا راهی است به بیراهه، یا راهی است به سوی تلطیف روح انسان؟

■ در پاسخ دوم، تا حدی جواب این پرسش را داده ام. تا چه ادبیاتی ترجمه شود؟ ادبیات در حد متعالی اش اگر خوب برگردانده شود، یقیناً موجب تلطیف روح انسان می شود و در آن صورت نه تضاد فرهنگی پیش می آید و نه راهی به بیراهه است. کرهٔ ما کرهٔ کوچك تنهای سرگردانی است. بس که سرگردان است مدام دور خودش می چرخد. خورشید ـ مادر، جذب و منفکش می کند و دور خورشید هم می گردد و هیچ سیاره و ستاره همدردی هم در دسترسش نیست که در آن حیات شکفته باشد تا با آنها دردل کند، دردل کند که چه بدبختی ها بر ساحتش روی داده، چه اشکها ریخته شده، چه خونها، چه نابسامانیها، چه ستمها... خوب، بگذار ما مخلوقات خدا که نعمت حیات، این اتفاق خارق العاده، به ما ارزانی داشته شده، از حال و کار و بار هم خبر داشته باشیم و دردل همدیگر را بشنویم. ترجمه ها این همه را منعکس می کنند. شاید چاره ای کارساز بیابیم، شاید به این وسیله از دردل زمین بکاهیم.

از تضادهای فرهنگی یا به بیراهه کشانده شدن نباید ترسید. اگر فرهنگ کشوری غنی و پربار و دیرپای باشد، مردم آن به تضاد فرهنگی وقوف می یابند و وانمی دهند. اگر انتقاد سازنده و بی غرض در کشوری نضج گرفته باشد، مردم آگاه می شوند و به بیراهه کشانده نمی شوند.

□ تأثیر مثبت و منفی ترجمهٔ ادبیات تا چه حد می تواند باشد؟

■ تأثیر ادبیات باورنکردنی است. لابد خوانده اید که امیر نصر سامانی با شنیدن شعر «بوی جوی مولیان» رودکی، پای در رکاب کرد و تا بخارا راند. یا تأثیر شگرف آن شعر «حنظله بادغیسی» را شنیده اید. به طور کلی اگر ادبیات واقعی یا به عبارت دیگر، شاهکارهای ادبیات جهان، ترجمه شود، ترجمهٔ آن آثار هرگز اثر منفی نخواهد داشت. چه کسی ادیب است؟ از کلمه ادیب خوشم نمی آید. بگذار بگویم چه کسی به وسیلهٔ کلام، اثر هنری می آفریند؟ کسی که در مرحلهٔ اول، دارای استعداد و موهبت ذاتی است و از دید قوی و ذهن بارور و سرشار از تجربه ای عظیم است و در مرحلهٔ آخر دارای تمرین و ممارست و قدرت کافی در منعکس کردن یا به تصویر درآوردن ذهنیاتِ ذهن پرورش یافته ی خودش هست. طبعاً چنین آدمی با این مقدمات جانکاه، که از دل و مغز و چشم و دست خود مایه می گذارد، اثری نمی آفریند که ترجمهٔ آن تأثیر منفی داشته باشد. اصلا نفس آفرینش، خود به خود، زشتی و نابکاری را پس می زند و آزادگی و خلوص و صفا را پیش می خواند. حال اگر کشورهای سلطه طلب که همواره هوادار استبداد هم هستند، بخواهند با برنامه ریزیهای خاص، ترجمه های آثاری استعماری و استبدادی و توام با خرافات و بدآموزی به خورد ملتی بدهند، بله. در آن صورت، آن ترجمه ها تأثیر منفی وسیعی خواهند داشت. اما در اینجا هم آگاهی مردم، فرهنگ پربار و انتقاد بی غرض سازنده، به شرط آزادی قلم و بیان، می تواند فریادرسی باشد. وظیفه هر دست به قلمی، مخصوصاً در کشورهایی نظیر کشور ما، مبارزه با فرهنگ استعماری ـ استبدادی است.

□ تاکنون چه آثاری را ترجمه کرده اید؟ و چه خدمتی از طریق این ترجمه ها به تقویت فرهنگ جامعه و یا رشد فکری مردم شده است؟

■ آنچه ترجمه کرده ام، صورتش را به شما می دهم. اما چه خدمتی به فرهنگ جامعه کرده ام یا به رشد فکری مردم؟ نمی دانم. من که نه آمار گرفته ام و نه با تك تك خوانندگان ترجمه هایم تماس گرفته ام. تازه در حیات مترجم و نویسنده خیلی کم حرف راستش را می شنوی. عده ای ناخوانده، نان قرضت می دهند، عده ای نافهمیده تحسینت می کنند و عده ای هم حسد می ورزند و حسد را با ایرادهای نیش غولی ابراز می کنند. اگر حاسدان اهل بخیه باشند، قند در دلت آب می شود و می فهمی که کار خوبی ارائه داده ای که ◀



مورد حسد قرار گرفته‌ای. تنها عده معدودی، خالصاً مخلصاً می‌گویند چه تأثیری پذیرفته‌اند. اما اقبال عامّه، نشان دهندهٔ تأثیری است که تو برجامعه گذارده‌ای. خوشبختانه از اقبال عامه بیش از حد لیاقتم برخوردار بوده‌ام. اما این که آیا تأثیری در جهت رشد فکری مردم کرده‌ام، واقعاً نمی‌دانم. تنها این را می‌دانم که از بغل گوش خوانندگانم، چه خوانندگان ترجمه‌هایم و چه نوشته‌هایم، رد نشده‌ام. می‌دانم که از روبرو با آنها صادقانه مواجه شده‌ام.

□ در انتخاب داستان به چه موضوعات یا احیاناً پیامهایی توجه داشته‌اید؟ آیا شخصیت خود نویسنده در انتخاب شما مطرح بوده است؟

■ هر اثری را که ترجمه کرده‌ام، اول یك بار تمامش را خوانده‌ام. اگر به دلم نشسته، اگر چیزی را در درونم به جوشش و حرکت واداشته، اگر جهان‌بینی فلسفی نویسنده با دید من از جهان، هم‌آهنگ بوده، به ترجمه آن دست زده‌ام. طبعاً شخصیت خود نویسنده هم همیشه مطرح است، هرگز به سراغ «میشل زواگو» یا امثال او نرفته‌ام.

□ آیا مترجم ادبیات باید از لحاظ خلق آثار ادبی همطراز نویسنده باشد، یا کافی است که ادبیات را بشناسد یا دوست بدارد؟

■ ضمن جواب سئوال اول این پرسش را جواب داده‌ام. اما شناخت یا دوست داشتن ادبیات برای دست یازیدن به ترجمه کافی نیست. واضح است که اولین شرط ترجمه، تسلط کامل بر هر دو زبان است. زبانی که از آن ترجمه می‌کنیم و زبان مادری یا زبانی که ترجمه خود را با آن زبان عرضه می‌داریم.

□ آیا باید بین شخصیت نویسنده و مترجم و قهرمانان داستان تفاهم و یاهمدلی جستجو کرد؟

■ تفاهم و همدردی، یا به قول شما همدلی و به قول من «دیگر یابی» از شرایط خلق اثر هنری و ترجمه هر دو هست. تفاهم نسبت به شخصیت نویسندهٔ اثر وهمدلی نسبت به قهرمان و یا قهرمانان داستان، این تفاهم و همدردی یك نوع اشتیاق را دامن می‌زند و این اشتیاق کار را بسیار آسان و لذت‌بخش می‌کند.

□ در ترجمهٔ ادبی برگردان سبك به چه صورت انجام پذیر است؟ به عبارت دیگر یافتن معادل برای سبك با چه اشکالاتی مواجه است...؟

■ برگردان سبك در ترجمه کار مشکلی است. مخصوصاً درشعر. درترجمهٔ شعر بهتر است مترجم خودش شاعر باشد تا بتواند ریزه کاریهای سبك شاعر اصلی را منعکس کند. کشورهایی که دارای فرهنگهای کمابیش هم سنت هستند (مثل غالب کشورهای اروپایی) آثار همدیگر را آسان‌تر منتقل می‌کنند. این امکان را پشتوانهٔ عظیم زبان و فرهنگ لاتین به آنها می‌دهد. حتی زبانهایشان به هم نزدیك است. اسطوره‌ها و تشبیهات و استعاره‌ها و امثال و حکمشان، اگر هم ریشه‌های «یونانی ـ رُمی باستان» و یا «توراتی ـ انجیلی» نداشته باشد ـ که غالباً دارد ـ بازهم به هم نزدیك است.

اگر اشتباه نکنم در روسیهٔ شوروی، دست کم تا زمان پطر کبیر (که زبان و فرهنگ لاتین، حتی در کلیساها هم راهی نداشت) این کشور را دچار نوعی عقیم بودن فکری نسبت به کشورهای دیگر اروپایی کرد. کشورهای آسیای شرقی و آسیای جنوب شرقی هم به هر جهت هم سنت بودند. تصور می‌کنم یك ژاپنی به راحتی می‌توانست شیوهٔ یك اثر ادبی چینی را منتقل کند و یا یك چینی آگاه به ادبیات بودایی، راحت می‌توانست، ساختمان یك اثر هندو بودایی را منعکس کند. اما ساختمان زبان فارسی کجا و زبانهای اروپایی (که ما درایران بیشتر از این زبانها ترجمه می‌کنیم) کجا؟ اگر ما بخواهیم در ترجمه‌هایمان همان شیوه و روال بیان ادبیات غربی را به کسوت زبان فارسی در بیاوریم، ناگزیر از ترجمهٔ تحت‌اللفظی خواهیم بود. اما به طور کلی باید پرسید اصلاً آیا مترجم ما سبك اثر اصلی دستش می‌آید؟ و آیا او اساساً سبکهای ادبیات فارسی را به خوبی می‌شناسد؟ بله به مترجمهای تازه کار غالباً توصیه کرده‌ام که دست کم کتاب سبك شناسی مرحوم بهار را بخوانند و تازه آنها همین که سبك خراسانی وعراقی و هندی وغیره رااز هم تشخیص دادند، خیال می‌کنند کارتمام است. نه! هرنویسنده و شاعری، سبك خاص خودش را دارد. درحقیقت، سبك خود آدمی است. آیا مترجم فارسی زبان قدرت این دیگر یابی رادارد؟ به عقیدهٔ من تاهمین اندازه که مترجم فارسی زبان بتواند، روح اثر اصلی را منعکس کند، خودش خیلی هنر کرده است. «دون کیشوت» اثر سروانتس را که محمدقاضی ترجمه کرده است، درنظر بگیرید. نمی‌دانم تا چه حدّ، بار امانت اصل اثر را به دوش کشیده؟ نمی‌دانم آیا سبك را منعکس کرده یا نه؟ اما یقیناً «روح» اثر را منعکس کرده است. روح اثر «مسخره‌ای» است از شوالیه‌گری قرون وسطایی. شوالیه بزن بهادری بوده که خودرا با فداکاری تام و تمام به خطر می‌انداخته، تا سرحد مرگ به پیشواز مشکلات می‌شتافته، با شمشیر آخته‌اش با دو دیو نبرد می‌کرده، همیشه هم حامی معشوقه‌ای بوده و برای حفظ شرافت معشوقه (ویا خود را به رخ او کشیدن) خودش را به آب و آتش می‌زده است. این

«مسخره» را «محمد قاضی» بسیار خوب منعکس کرده. رجوع کنید به قسمتی که «سانچو» همراه وفادار دون کیشوت پیام وفاداری دون کیشوت را به معشوقه می‌رساند. معشوقه مشغول تخشك کردن تباله است و از پیام شوالیه، هاج و واج می‌ماند!

□ مترجم درقبال انتخاب موضوع، نسبت به جامعه دارای چه مسئولیتی است؟

■ مترجم متعهد است که آثاری را برای ترجمه برگزیند که به جامعه آگاهی بدهد، اشتیاق نسبت به آزادگی و مبارزه در راه حق و حقیقت را درخوانندگانش برانگیزد. زنگ کینه و حسد وبی شخصیتی وترس را از دلهایشان بزداید و عشق و امید و تسلطّ برنفس و شجاعت وخیرخواهی و اعتقاد به حیثیّت انسانیشان را درآنها بیدارکند. واگر دسترسی به این گونه کتابها نداشت، دست کم با ترجمه‌اش بتواند دست مردم کشورش را بگیرد و به آنها بگوید: «نگاه کن! شعرای یمانی را در آسمان ببین، سه تا ماه دارد. اما با چشم سر نمی‌بینی! و مهم این است. می‌دانی که سه*تا ماه دارد، اما نمی‌بینی اش. همیشه آنچه ناپیداست، اما تو به وجودش مومنی، مهم است. همیشه یك چشم سوم یا چشم بصیرت لازم است.»

□ پس از پیروزی انقلاب، بازارترجمه رونق بسیار گرفته است. در این میان افراد زیادی که به هیچ وجه به کار ترجمه آشنایی ندارند به ترجمه پرداخته‌اند و اثار زیادی منتشر شده است. چگونه می‌توان ترجمه‌های نادرست را به جامعه شناساند و کار شیادان این رشته را متوقف کرد؟

■ دست کم از دورهٔ مشروطیت به بعد و مخصوصاً در دوران اخیر ماهمواره بیش از آفریننده اثر هنری، مترجم داشته‌ایم. شعر را منها کنیم. شعر افسونی است که در دوران اسلامی، از رودکی تا جهل، همواره بر تارك هنرهای ایران درخشیده و پیش از راه یافتن صنعت چاپ به ایران، چند هنر دیگر را هم به خدمت خود درآورده است: هنر خطاطی ـ تذهیب ـ تشعیر تصویر کتب خطی (مینیاتور) و موسیقی، و هنوز هم بیشتر این هنرها را یدك می کشد. اما پس از پیروزی انقلاب، از ترجمه‌های شتابزده و نادرست و این که از یك اثر، چندین ترجمه ناهمگون عرضه می شود، نباید ترسید. مترجمان این گونه آثار خودٌ به خود کنار می‌روند، چرا که با اقبال عامه مواجه نمی شوند. و بعد هم کم کم به مشکلات کاروقوف می یابند و عرض خود نمی برند. اما چرا تعداد نویسندگان ما معدود است؟ واقعیت آن است که بسیاری از نویسندگان بیکار ننشسته‌اند، عوامل بازدارندهٔ بسیاری موجب شده است که آثارشان عرضه نشود. و این عوامل تا حدی به دستگاههای دولتی مربوط می شود. دستگاههای دولتی به همهٔ ارباب قلم بها نمی‌دهند. خلاقیت هنری را در مواردی به حساب نمی‌آورند. در نظر نمی گیرند که این صاحب قلم بدبخت چقدر رنج کشیده، چه خون دلها خورده، سی چهل سال عمر گذاشته تا به این مرحله از خلاقیت رسیده. چرا، گاه گداری جایزه‌ای مثلاً به ترجمهٔ «ضدخاطرات» اندره مالرو (از ابوالحسن نجفی و رضا سیدحسینی) تعلق می گیرد. اما با یك گل بهار نمی شود و جایزه مطلقاً دردی را دوا نمی کند. منتهی رفع عوامل بازدارنده خیلی از دردها را دوا

■ در ترجمهٔ شعر بهتر است مترجم خودش شاعر باشد تا بتواند ریزه کاریهای سبك شاعر اصلی را منعکس بکند.

■ به عقیدهٔ من همین که مترجم فارسی زبان بتواند، روح اثر اصلی را منعکس کند، خودش خیلی هنر کرده است.

■ دست کم از دورهٔ مشروطیت به بعد و مخصوصاً در دوران اخیر ما همواره بیش از آفرینندهٔ اثر هنری، مترجم داشته‌ایم.

■ از ترجمه‌های شتابزده و نادرست و اینکه از یك اثر، چندین ترجمه ناهمگون عرضه می‌شود نباید ترسید. مترجمان این گونه آثار خود به خود کنار می‌روند.

■ اگر فرهنگ کشوری غنی و پربار و دیرپای باشد و مردم به هویت ملی خود مؤمن باشند به این اسانیها تن به غربزدگی نمی‌دهند. تنها آدمهای سطحی و بی فرهنگ ممکن است از ترجمه‌های غربی مجذوب غرب بشوند و به دام غربزدگی بیفتند.

می کند. کمبود کاغذ که هست. سایر ابزار چاپ و انتشار هم کمیاب و گران است و کسب اجازه انتشار از مراجع بررسی کننده مدتها طول می کشد. اصل بیست و سوم قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران می گوید: «تفتیش عقاید ممنوع است و هیچکس را نمی توان به صرف داشتن عقیده‌ای مورد تعرض و مواخذه قرار داد». و اصل بیست و چهارم می گوید: «نشریات و مطبوعات در بیان مطالب آزادند، مگر آنکه مخل به مبانی اسلام یا حقوق عمومی باشد».

همه می‌دانند که شکوفایی فرهنگی هر دورانی بستگی به وفور آثار هنری آن دوران دارد. ضمناً همه هم می‌دانند که هنرمندان پیر شده ای مثل من، غالبشان با حکومت سابق در مبارزه بوده اند و به همین علت هم موجبی ندیده اند که ترك یار و دیار کنند. اما آثار آنها گاه یکسال و دوسال و شاید هم بیشتر و کتابهای خود من ـ چند سال قبل ـ چندین و چند ماه در آن مراجع خاك می خورد و اجازه انتشار نمی یافت و بعضی از آثار که به کلی از گردونه خارج می شود، خوب، می توان تعداد بررسی کنندگان و تطبیق کنندگان آثار را با ماده بیست و چهار قانون اساسی زیاد کرد. وقتی بعضاً به آثار ما بهایی در حد یك دفتر مشق خطّ داده می شود، دلسردی، حداقل نتیجه‌ای است که عوامل بازدارنده به بار می‌آورد.

□ آیا ایجاد چیزی مثل «انجمن مترجمان ایران» که اعضای آن از نظر صلاحیتهای علمی ـ تخصصی به نحوی تائید شوند در حل کردن مشکل ترجمه، موثر خواهد بود؟

■ چرا منحصراً «انجمن مترجمان ایران»! گسترش بدهید به «انجمن حمایت از هنرمندان و مترجمان و حفظ حقوق آنها»، وقتی این گروه دورهم گرد بیایند، طبعاً از همدیگر بسیار چیزها خواهند آموخت. اما این راهم بگوییم که: «عشق آمدنی بود نه آموختنی».

□ مبنای انتخاب منابع داستان ـ رمان برای ترجمه در جامعه‌ای مثل جامعه ما، چه ملاکهایی باید باشد؟ آیا سلیقهٔ جامعه در تعیین این اولویت‌ها موثر است؟ اصولاً تغییرات سلایق جامعه تابع چه عواملی است؟

■ این پرسش را ضمن پرسشهای دیگر جواب داده‌ام. فقط اضافه می کنم، وظیفه هر هنرمند والا و مترجم برجسته، نشان دادن کجرویها و سلیقه‌های مبتذل مردم کشور خودش است.

□ تجربهٔ کدامیك از کشورهای جهان در مقابله با ترجمه نادرست آثار جهانی در خور تامل است؟

■ من نه کشورهای جهان را دیده‌ام و نه ترجمه‌های نادرست در آن کشورها را خوانده‌ام. چه طور می توانم قضاوت کنم؟

□ آیا رواج شیوه‌های فکری غربی و یا به عبارت دیگر بسیاری از غرب زدگیها از راه ترجمه ادبی صورت نمی گرفته است؟

■ «غربزدگی» مبحثی است بسیار وسیع و کشدار، بهتر است این سئوال را از «سیدنا الاستاد فردید» بفرمائید، اما باز این سئوال را چندبار جواب داده‌ام و گفته‌ام که اگر فرهنگ کشوری غنی و پربار و دیرپای باشد و مردم به هویت ملی خود مؤمن باشند به این آسانیها تن به غربزدگی نمی‌دهند. تنها آدمهای سطحی و بی فرهنگ ممکن است به وسیلهٔ ترجمه‌های غربی مجذوب غرب بشوند و به دام غربزدگی بیفتند. این را هم بگوییم که تمام آثار خلاقهٔ غرب، تا آنجا که من خوانده‌ام و می خوانم، به طور دربست که مدافع تمدن غرب نیست. بیشتر نویسندگان و شاعران غربی خودشان هم از بن بستی که با آن مواجهند دلشان خون است و یا با «خشم» آن را می‌کوبند و یا با نیست انگاری (نیهلیسم) زیرش می‌زنند و یا به ادبیات پوچی روی می‌آورند و همه چیز را «باطل الاباطیل» می انگارند. اگر به قول حافظ، یارمدد کند و نویسندگان و شاعران ما امکانات در خور اختیار داشته باشند، لیاقتش را دارند که آثار اصیل ملی، جامع و مانع و دارای ویژگیهای زیبایی شناسانه و جذاب و در خور تحسین بیافرینند و طبیعی است که مردم کشور ما ترجیح خواهند داد که سر دلبران را در ترجمهٔ حدیث دیگران نخوانند و بلکه در حدیث آن دسته از هم‌وطنان خودشان بخوانند که اسرار مهجوری و مشتاقی و آرزومندی ایشان را لمس کرده و به آنها نشان داده‌اند.



پرواز

● محمود تابنده

■ قاسم علی گفت: عُدل تو جلو بیفت ما هم پشت سرت، سرمان را پائین می اندازیم و میرویم داخل. قلی گفت: عامو عبده با آن چشمهای تراخمی اش مورچه را هم می بیند چه برسد به ما ـ تازه اَلان خمار هم هست نمیشه نزدیکش رفت. عُدل که از ما درشت تر بود و تازه ریش و سبیل بور و نازکی صورتش را کمابیش پوشانده بود چون ـ فرمانده ای وامانده داشت نقشه می کشید.

چند روزی بود که ورود جوانها را به مساجد قدغن کرده بودند. مقابل هر مسجد مأموری گذاشته بودند. «عبده پاسبان» را نگهبان مسجدمحل کرده بودند. قاسم علی به عُدل گفت: این که فکر کردن ندارد. عُدل گفت: نمیشه، عامو عبده را نمی شناسی؟ اَلان هرچه فحش و بد و بیراهه نثارمون می کند. این حسین کچل هم که آن گوشهٔ دکان کز کرده و منتظر است اتفاقی بیفتد تا از کاه کوهی بسازد چشمهامون به سوی دکان حسین کچل که درست روبروی مسجد بود چرخید. پشت ترازو قوز کرده و به خیابان زُل زده بود ـ قلی گفت: حسین کچل؟! دکانش را آتش می زنیم. فکری به خاطرم رسید، قلی راست می گفت، عامو عبده در آن وقت در اوج خماری بود گفتم: الان برمی گردم و به سرعت به خانه رفتم. پدر مثل همیشه کنار درخت نارنج نشسته بود ـ او هم خمار بود و در آن لحظه کسی جرأت نمی کرد به او نزدیك شود. مادر برای خرید نان رفته بود و پدر منتظر چای.

بعدازظهر که می شد خماری پدر شروع می شد، خواهر کوچك را صدا می زد و می گفت: رَوَلَهْ[1] یه پیاله چای سی[2] بابا درست کن تا پنج قرانت بدهم. و می رفت کنار درخت نارنج که وسط حیاط بود قالیچه مخصوص خودش را پهن می کرد و به بالش تکیه می داد و منتظر چای میماند.

پدر زیر چشمی به من نگاه کرد و به سوی خواهرم که سینی چای را به زحمت حمل می کرد چرخید. قوطی کوچك تریاك پدر مثل همیشه کنار متکایش بود ـ پدر یك استکان چای غلیظ ریخت، از قوطی یك حبه تریاك بیرون آورد و با احتیاط در زیر استکان گذاشت، سپس مقداری چای روی آن ریخت و با انگشت شروع به حَل کردن آن نمود. پدر وقتی سر حال می آمد سیگاری روشن میکرد و بیل کوچکش را برمی داشت، گاهی سرگرم باغچه می شد و گاهی جوی آب کنار خانه را تمیز می کرد. حبه که در چای حل شد پدر آن را سر کشید، کمی چهره اش چین برداشت سپس چند قُلپ دیگر چای در زیر استکان ریخت و ته ماندهٔ آن را هم به هم زد و سر کشید و استکان را کنار گذاشت، سیگاری روشن کرد و با اشتیاق دود آن را بلعید، چند پُك عمیق زد سپس پیشانی خود را مالید.

داشت سر حال می آمد. بیشتر وقتها که حالش جور بود دهان پوك و بی دندانش را به هم میزد و می گفت: ای، ـ رَوُلَهَ این انگلیسیهای بی پدر و مادر دستی ـ دستی مردم را معتاد می کردند. شب که می شد در قهوه خانه ها مسابقه تریاك کشی بود ـ دولت تریاك



مُفتی می داد و سوختهٔ آن را هم ازمان می خرید. پدر به اینجا که می رسید می خندید و سر تکان می داد و می گفت: دِ حالا بیا و تماشا کن. سپس آهی می کشید و ادامه می داد: مُفتی دادند و همه را معتاد کردند. چه می دانستیم چه چاهی برایمان می کنند. لامصب غیرت را از آدم می گیرد.

سرماه که می شد پدر که تریاکش تمام شده بود کوپنهای سهمیه اش را به من می داد و می گفت: رولَهٔ بدو تا دواخانه شلوغ نشده زهرماری پدر را بگیر.

اول برج مقابل داروخانه تریاکیها برای گرفتن سهمیه به صف می ایستادند. پیرمرد و پیرزن، گدا و مفلوك، همه خمار و درهم و آب از چشم و دماغشان سرازیر ـ غُر می زدند تا نوبتشان برسد. داروفروش به سرعت کوپنها را می گرفت و لولهای قهوه ای رنگ و خشك تریاك را دسته دسته می کرد و می داد دست آنها. انگار دنیا را به آنها داده اند. گداهای معتاد هم بیرون داروخانه با عجز و التماس حبه های کوچك تریاك گدایی می کردند.

پدر که سرحال آمده بود سیگاری روشن کرد، دهن درّه ای کرد و عصایش را گرفت و مثل همیشه گفت: یا امیر عرب. و برخاست و بیرون رفت. به سرعت قوطی تریاکش را باز کردم و دو حبّه برداشتم، قوطی را بستم و سریع بیرون زدم. قاسمعلی گفت: چقدر معطّل کردی؟! گفتم: برویم برگهٔ ورود به مسجد را آوردم. سپس به عُدل گفتم: یکراست برویم داخل فکرش را هم نکنید. قلی گفت: عامو عبده چی؟ گفتم: دو حبه تریاك حسابی از پدرم کِش رفتم. فعلا یکی برای امروز عامو عبده کافی است. قاسمعلی گفت: بد عادتش نکنیم، هر روز از کجا تریاك پیدا کنیم؟!...

عبده پاسبان که آب دماغش چون ناودان سرازیر بود هر دم فین کنان آن را می گرفت و به خیابان پرت می کرد. عدل سر خود را پایین انداخت و رفت داخل و ما هم به دنبالش. چشمان قی گرفته عبده پاسبان لحظه ای متعجّب ماند سپس پرید و از پشت یقهٔ کت کهنهٔ عُدل را دودستی گرفت و اورا از داخل مسجد بیرون کشید. من و قاسم علی و قُلی خودمان را عقب کشاندیم. عُدل که کُتش جِر خورده بود تا بناگوش سرخ شده بود. عبده پاسبان گفت: همین طور سرتان را پایین انداخته اید و می روید داخل؟ پس بفرما ما اینجا چوب با قله ایم؟! عُدل گفت: می خواستیم برویم نماز بخوانیم. عبده پاسبان پوزخندی زد و گفت: که می خواهید نماز بخوانید؟ ها؟ سپس به من نگاه کرد و گفت: حالا دیگه پسر اسدالله شیره ای، تو هم برای ما نمازخوان شده ای؟ نمازت به سرت بخورد، چرا نمی روی خانه تان نماز بخوانی؟ داشتم از خجالت آب می شدم. عبده پاسبان دوباره آب دماغ خود را با پشت آستین پاك کرد و به قاسم علی گفت: تو دیگه چه می گی پسر غلام علی مرده شور ـ بدترکیب نسناس ترا چه به مسجد آمدن؟ برو به پدرت کمك کن، قبری کمکش آماده کن ـ آبی بریز سر دستش. می خواهی ثواب کنی راهش این است نه که بیایی و برای ما دردسر درست کنی.

عُدل با کت جِر خورده خجالت زده و شرمگین مانده بود. کاردش می زدی خونش در نمی آمد. قاسم علی چشمش به پرپر افتاده بود. قلی خود را در پناه عُدل جمع و جور می کرد که عبده پاسبان گردن باریك و نی قلیانی خود را به سوی او چرخاند و گفت: حرف حساب تو چیه پسر حسن مُرغی، آخر ـ ریق ماسی تو دیگر چرا هار شده ای؟ بروید، بروید گورتان را گم کنید. مؤذن داشت اذان می گفت.

عُدل حبه را که از قوطی پدر کِش رفته بودم گرفت، این پا و آن پایی کرد و آن را با شك و تردید به عبده پاسبان نشان داد و گفت: عامو عبده این را پیدا کردیم. عبده پاسبان خیره ماند. چشمانش برقی زد و فوراً آن را از عُدل گرفت و در جیب گذاشت و گفت: از کجا پیدایش کردید؟ عُدل گفت: داشتیم از جلوی داروخانه رد می شدیم افتاده بود روی سکوی جلو داروخانه. عبده پاسبان سیگاری روشن کردو گفت: به کسی که چیزی نگفتید؟ عدل گفت: عامو عبده مگر بچه ایم!! سکوتی بین ما و عبده پاسبان حکم فرما شده بود ـ قاسم آمد خودشیرینی کندگفت: فردا هم می رویم شاید پیدا کنیم. عبده پاسبان با مسخرگی خندیدو گفت: ارواح پدر غلام علی مرده شور هرروز جلوی داروخانه حلواپخش می کنند، عُدل من من کنان گفت: عاموعبده حالا اجازه بده برویم. ◀

نماز دارد شروع می شود.

عبده پاسبان با عصبانیت گفت: الله وربی.... نمی شود، جرم دارد، شما که نمی‌فهمید، می خواهید از این یك لقمه نان بیندازیدمان؟ پسر، ما مأموریم و معذور، اگر بفهمند، پدر ما را در می آورند. عُدل گفت: از کجا می‌فهمند عامو عبده؟ عبده پاسبان ته سیگارش را در جوی آب انداخت و گفت: از کجا؟!!

سر تکان داد و ادامه داد: هِه هِه، از کجا:! حسین کچل را نگاه کن چطوری آن گوشه کِز کرده و زیرچشمی اینجا را می‌پاید؟ اصلا نمی‌فهمم چرا شما این روزها اصرار دارید در مسجد نماز بخوانید؟ چرا نمازتان را در خانه نمی‌خوانید؟ می‌خواهید ما را از نان خوردن بیندازید، هدفتان همین است، قُلی گفت: عامو عبده مسجد محل ما اینجا است. کجا برویم؟

اذان تمام شده بودو نماز داشت شروع می‌شد. عبده پاسبان با سماجت گفت: تا من نفهمم چرا شما این روزها مسجدی شده‌اید امکان ندارد بگذارم. قاسم‌علی گفت: آقای خمینی فرمان داده مسجدها را پُر کنیم. عبده پاسبان با شنیدن نام امام برق از چشمش پرید،انگار دنیا را به کله‌اش کوبیده‌اند. اطراف را نگاه کردو با ترس و دلهره گفت: ببین چه میگم پسر غلام‌علی مرده‌شور. اگر یکبار دیگر اسم خمینی را بر زبان آوری کاری میکنم که پدرت با دستهای خودش ترا بشورد. فهمیدی؟ سپس ما را نگاه کرد و گفت: تنها با این بدترکیب نیستم، با همه‌تان هستم. عُدل گفت: چشم عامو عبده، چشم، اجازه بده برویم، زود بر می گردیم. شاید فردا هم از کنار داروخانه چیزی پیدا کردیم. عبده پاسبان اندکی نرم شد و گفت: حالا که قول داده‌اید بروید ولی از اینجا نه ـ بروید از دیوار پشت مسجد از جایی که می توانید. از اینجا نمی‌شود حسین کچل کار دستمان می دهد، سپس برای اینکه رد گُم کند با دست اشاره کردو ما را از جلوی مسجد روانه کرد.

عُدل باشادمانی گفت: دیدید؟! دیدید؟! چقدر از لسم امام خمینی می‌ترسند؟ قاسم علی با هیجان گفت، عاموعبده را دیدید؟ چقدر ترسیده بود؟!! و با خوشحالی دستها را به هم مالید. قُلی گفت: باید حساب این کچل بوگندو را برسیم.....

نماز که تمام شد، سبك شده بودیم، انگار کوهی از دوش وانهاده بودیم. قاسم‌علی گفت: خوب شد، فردا هم از همین‌جا می آییم فقط باید عامو عبده نفهمد.

صدای تظاهرات از خیابان شنیده شد و فریادهای الله‌اکبر... عامو عبده آمد داخل مسجد و بادلهره گفت: بچه‌ها بروید خانه‌هایتان، خودتان را قاطی نکنید خطرناك است قُلی فریادزد: بگوالله‌اکبر ومن و قاسم‌علی و عُدل فریاد زدیم: خمینی رهبر...

* * *

مادر بُغ کرده بود ـ پدر داشت چای می خورد و من پابپا می کردم که بیرون بروم بچه‌ها منتظر بودند.

پدرچایش را که نوشید آستین‌ها را برای وضو بالا زد و برخاست ولی دوباره نشست و به من نگاه کرد، دلهره‌ام گرفت ـ پدر کلمه‌ها را مزه‌مزه می کرد.

گفت: ببین پسر، من می‌دانم که تو منظوری نداری که به مسجد می‌روی ولی چه شده که این روزها باید نماز را در مسجد بخوانی؟!! مگر همیشه که در خانه



نماز می‌خواندی خدا نمازت را قبول نمی کرد؟ مادر حیران مانده بود.

پدر ادامه داد: گوش کن، صدای مردم را می‌شنوی؟ حالاست که در این تنگ غروب دوباره چندنفر را بکشند. مادر گفت: خدا رحم کند... پدر برخاست و ادامه داد: عبده پاسبان شکایت داشت از تو و رفیقات ـ می گفت: این روزها که مسجد خطرناك شده اینها مسجدی شدن!! خانه خراب می‌خواهی ساواکی‌ها را سرازیر کنی به زندگی‌مان؟! مگر نمی‌بینی اینها بی‌ساز می‌رقصند؟ گفتم: مسجد چه ربطی به ساواکی‌ها دارد پدر؟!! گفت: چه میدانم چه ربطی دارد!! فعلاً که ربط دارد. نمازت را درخانه بخوان روله... سپس برخاست و بیرون رفت....

* * *

راه را یاد گرفته بودیم ـ داشتیم از پله‌ها پایین میرفتیم، آرام و بی صدا. روی آخرین پلهٔ مسجد ایستادیم تا از عامو عبده مطمئن شویم. عدل به آرامی سرك کشید و بیرون مسجد را نگاه کرد و گفت: خبری نیست. قاسم علی ذوق زده گفت: عامو عبده الآن از خماری دارد پرپر می‌زند و وارد مسجد شد و با خنده ادامه داد: هه‌هه‌هه خیال کرده ! سپس گردنش را مثل عامو عبده دراز کرد و ادای او را در آورد و گفت: «اگر یکبار دیگر اسم خمینی را بر زبان آوری من سکته میکنم»، فهمیدی؟... هه هه هه ... یك دفعه عامو عبده که پشت آخرین پله پنهان شده بود جستی زد و از پشت گوش او را گرفت. همه خشکمان زد. قاسم علی که غافلگیر شده بود گفت: سلام عامو عبده ـ عبده پاسبان در حالیکه گوش او را در دستهای استخوانی خود می فشرد گفت: سلام و زهرمار... سلام وکوفت کاری، مرا مسخره میکنی پسر غلام علی مرده شور؟ آب دهانم خشك شده بود عبده پاسبان را چه ساده پنداشته بودیم ...

حبهٔ شب قبل را که در جیبم بود کف دست عدل گذاشتم . عدل حبه را به سوی او دراز کرد و گفت: عامو عبده دوباره رفتیم جلوی داروخانه ـ عبده پاسبان با دیدن حبه دستش شل شد و گوش قاسم علی را رها کرد. حبه را گرفت و گفت: فکر کردید راه را به همین سادگی یادتان دادم؟ سپس به سوی درمسجد رفت و گفت: مواظب باشید کسی نفهمد بخصوص این حسین کچل بی همه چیز.

مسجد پر بود از پیر مردهای زوار در رفته ، هنوز اول غروب بود، چرت میزدند. عدل کمی من من کرد و سپس به آقا گفت: حاج آقا اجازه هست ما اذان بگوییم؟ آقا لبخندی زد و گفت: بخوان پسرم، چرا که نه ...

عدل با غرور و ابهتی مردانه خود را به میکرفن رساند و با صدای رسا شروع به خواندن اذان کرد. من و قاسم علی و قلی با غرور و افتخار نگاهش میکردیم. عدل «الله اکبر» را نگفته بود که عبده پاسبان سراسیمه و هراسان پیدایش شد. با سر و دست اشاره میکرد که عدل اذان را قطع کند ولی عدل چنان مست و غرق در لذت خواندن بود که اگر زلزله هم می آمد حالیش نبود. قاسم علی با خوشحالی گفت: عدل چه صدای خوبی داردها ؟!! و عدل به لااله... رسیده بود که ساواکیها بداخل مسجد هجوم آوردند، مسلح و خشمگین . یکی از آنها که هیکل بسیار بدقواره و خشنی داشت خشمگین بسوی عدل رفت و با دو دست سر کوچك عدل را گرفت و او را چون بچه گربهٔ کوچکی از جای بلند کرد وچرخی داد و محکم به دیوارش کوبید و فریاد زد: حالا تو هم بلال شده‌ای حرامزاده بی همه کس؟

... خون از گوشهای عدل فواره زد و بر دیوار مسجد پاشید آقا به سوی ساواکی رفت که اعتراض کند. ساواکی دیگر از پشت عمامه آقا را برداشت و ساواکی اول چنان کشیده‌ای به صورت آقا زد که صدای آن در صحن مسجد طنین انداخت. عامو برات خادم پیر مسجد با قامت خمیده و خشمگین به سوی ساواکی که آقا را زده بود هجوم برد و یقه او را چسبید و فریاد زد: نامسلمون دست به روی سید خدا بلند می کنی چرا؟ خجالت از خدا نمی کشید؟!مشت ساواکی دندانهای مصنوعی پیر مرد را از دهانش بیرون انداخت . خون پهنای صورت پر چین و چروك او را پوشاند. عدل گوشهٔ مسجد با صورت خونی افتاده بود و چون مرغ نیمه بسمل جان می‌داد. قلی مات و مبهوت گوشه مسجد خشکش زده بود و قاسم علی چون برق از مسجد بیرون پرید. ساواکی خشمگین پا روی گلوی عامو برات گذاشته بود و پیر مرد دست و پا میزد. ساواکی اول فریاد زد: پیرسگ را تمامش کن . سر در گریبان مانده بودم. جنازه خون آلود عدل حالا دیگر آرام گرفته بود و پیکر تکیده عامو برات زیر پای ساواکی دوم مچاله مانده بود عبده پاسبان باریك و مردنی کناری ایستاده بود و میلرزید جرات تکان خوردن نداشت. خشم سراپای ساواکی ها را گرفته بود. داشتند مسجد را به آتش می کشاندند.

دلم می‌خواست می‌توانستم به ساواکی دوم که هنوزپایش را بر گلوی عامو برات می فشرد، حمله کنم. داشتم می‌لرزیدم که صدای الله اکبر قاسم علی از حیاط مسجد شنیده شد و بدنبالش فریاد های خشم آلود مردم. ... ساواکی اول با دیدن مردم که چون سیل خروشان به مسجد سرازیر شده بودند رو به دوستانش فریاد زد: بیرونشان کنید. هیچکس جلودار مردم نبود... چند لحظه بعد پیکر تکیدهٔ عامو برات و قامت سرو آسای عدل بر امواج دستها قرار داشت. ■

۱ـ روَلهَ = بزبان کُردی بچه ـ فرزندم

۲ـ بی ـ برای

● فصلی از یك کتاب در دست انتشار توسط انتشارات اطلاعات

تاریخچه عکاسی مستند

● آرتور روتشتآین

● ترجمه افشین شاهرودی

واژهٔ «سند» (Document) در ارتباط با عکاسی برای اولین بار در اوایل قرن بیستم توسط «ژان اوژن آگوست اتژه» به کار برده شد. اتژه دستنوشته‌ای با این مضمون بر روی در تاریکخانه‌اش در طبقه پنجم آپارتمانی واقع در پاریس نصب کرده بود: «سند برای هنرمندان».[1] او عکسهای چاپ مستقیم ۲۴×۱۸ سانتی متری بی‌نقص و واضح خود را به نقاشان براك[2]، اتریلو[3]، وسور رئالیست‌ها می‌فروخت. عکسهای آتژه از مناظر خیابانی، ساختمانهای تاریخی، ویترین فروشگاهها، و مردم عادی به این هنرمندان در یادآوری و بازسازی جزئیات در آثارشان کمك می کرد. عکسهای مزبور در حقیقت یادداشتهای تصویری نقاشان بشمار می‌آمد. «هنری ماتیس[4]» در سال ۱۹۰۸ با این گفته که: «عکاسی می‌تواند با ارزشترین اسناد را در اختیار ما بگذارد» عکسهای مستند و دستکاری نشده را مورد ستایش قرار داد.

واژهٔ «document» دارای ریشهٔ لاتینی بوده و از کلمه «Docere» به معنای «آموزش دادن» مشتق شده است. عکس مستند نه تنها حاوی اطلاعات است، بلکه بیننده را از جنبه‌هایی از اجتماع که تجلیگاه حقیقت است آگاه می‌سازد.

عکس مستند مدرك یا گواه یك واقعه است؛ و کیفیت «ناظر بودن» عکس آن را به عنوان اساسی عالی برای تحکیم وضعیت یا شرایط موجود، متمایز می‌کند. لنین، رهبر انقلاب روسیه زمانی که گفت: «برای ما سینما مهمترین هنر است» به این نخته واقف بود. از این رو می‌توان فهمید که چگونه کار فیلمسازان از زمان اطلاق واژه «مستند» به کار آنان که در خلال سالهای سیاه دهه ۱۹۳۰ کوششهای خود را برای تأثیر نهادن برافکار عمومی بکار گرفتند؛ اهمیتی تازه یافت.

بدیهی است که هم روش کار و هم نحوه تفکر بسیاری از فیلمسازان مستند، از فیلمهای سالهای دهه ۱۹۲۰ شوروی تأثیر پذیرفت. هرچند قبل از آن «رابرت فلاهرتی[5]» زندگی در نقاط دور افتاده دنیا را تصویر کرده بود. در خلال سالهای سیاه، وی با «جان گریرسون[6]» در لندن ـ جایی که استعداد زیبایی شناسی و تصویر گرایی او با ضرورت کنکاش در حقایق تلخ زمان ما، در هم آمیخت ـ کارکرد. «گریرسون» می‌نویسد: «تصویر متحرك در ثبت و تفسیر واقعیت‌ها وسیله تازه‌ای برای تأثیر نهادن برافکار عمومی است. وسیله‌ای که تجربه‌های ما را به مقدار زیادی افزایش داده و مفهوم تازه‌ای از تمدن را در تصور ما می‌گنجاند. تصویر متحرك توانایی خلق آثاری شاعرانه و مهیج از زندگی روزانه و مسائل ما را نوید می‌دهد.»

در سال ۱۹۳۵ در موزه هنرهای نوین نیویورك، مرکزی برای گردآوری فیلم تأسیس شد. این مرکز بسیاری از فیلمهای مستند انگلیسی را جمع‌آوری نمود و در این ارتباط «پائول روتا» یکی از فیلمسازان انگلیسی را برای نمایش فیلم و گفتگو در مورد آن دعوت کرد. در نتیجه، مردم به فیلمهای مستند نه به عنوان نمایش خامی از واقعیت، بلکه به عنوان یك فرم هنری که در اساس با واقعیت آمیخته است، نگاه کردند.

این دستاورد، توسط «پیرلورنتز» که دو فیلم مستند برای «سازمان اسکان مجدد مهاجرین ایالات متحده» ساخت به مؤثرین وجه به کار گرفته شد. فیلم «خیشی که دشتها را شکافت» در سال ۱۹۳۶ گزارشی بود از علل استفاده نادرست از زمین در «گریت پلینز[7]» که منجر به ایجاد مناطقی گردیده بود که دائماً در معرض توفانهای شن قرار داشت. فیلم دیگر، «رودخانه» درباره ضرورت مهار سیلابها و محافظت خاك در حوزه رودخانه میسی سی پی بود. فیلم مهم دیگری نیز به نام «شهر»، توسط «ویلارد ون دایك[8]» و «رالف اشتاینر[9]» ساخته شد که ضرورت شهرسازی برمبنای اصول صحیح را، مطرح کرد. فیلم مستند ثابت کرد که با نشان دادن ارتباط مردم با یکدیگر و برقراری جامعه، می‌تواند به آنها کمك کند که دنیای پیچیده‌ای را که در آن زندگی می‌کنند، بشناسند. به این طریق، هنرمندان خلاق، با پرداختن به زندگی، به «مستند سازی» معنی بخشیدند.

رئالیسم و رمانتیسم

در همین زمان، در سال ۱۹۳۵، بخش کشاورزی آمریکا، تحت نظر «رکسفورد گای تاگول»، یك واحد عکاسی به سرپرستی «ری امرسون استرایکر» تأسیس کرد. عکاسان این واحد برای تهیه عکسهایی که نشان دهنده اوضاع مناطق آسیب دیده باشند، به آن مناطق اعزام شدند. به این ترتیب دولت دریافت که عکس می‌تواند در آموزش مردم نقش بسزایی ایفاء نماید.

استرایکر، عکاسی مستند را چنین توصیف می‌کرد: «نوعی روش، نه تکنیك؛ نوعی اثبات، نه انکار. پذیرفتن این طرز تلقی، انکار عناصری که ملاك اساسی هرکار هنری می‌باشد نیست، بلکه آنها را محدود کرده و به آنها جهت می‌بخشد. در این صورت ترکیب آگاهانه عناصر تصویری، اهمیت یافته و وضوح، تنظیم فاصله، استفاده از فیلتر، حالت ـ تمام امکاناتی که برای کسب نتایج غیرواقعی بکار می‌رود ـ در خدمت یك نتیجه خواهد بود و آن سخن گفتن به ◀

■ تکنیکی ساده، بیان واقعیت و توجه به مشکلات اجتماعی در تمام سطوح از خصوصیات عکاسی مستند است

■ عکس مستند بیننده را با جنبه‌هایی از اجتماع که تجلیگاه حقیقت است اشنا می سازد

■ عکسهای «جان تامسون» از زندگی فقرای لندن موانعی را ازراه تکامل عکاسی مستند از میان برداشت

■ یکی ازویژگی‌های منحصر به فرد عکاسی مستند، توانایی ان در تأثیر نهادن بر افکار عمومی و روند رویدادهاست

زبان تصویر، به فصیح‌ترین صورت ممکن است. مسأله این نیست که با چه دوربینی و از چه موضوعی عکس می گیریم. هر مرحله از زمان و محیط ما، دارای اهمیتی اساسی است و هر دوربین سالمی، ابزاری مناسب است. مسأله این است که موضوع را به اندازه کافی بشناسیم تا اهمیت آن را فی نفسه، و در ارتباط با محیط، زمان و عملکرد آن دریابیم.»

این گفته منطقی «استرایکر» در مورد عکاسی مستند، در تحولی ریشه دارد که از اواسط قرن نوزدهم توسط عکاسانی که به رئالیسم بیش از رمانتیسم پرداختند، آغاز شد. در سال ۱۸۵۷ «اسکارجی. رجلندر[۱۰]» عکسی را به صورت چاپ ترکیبی سی نگاتیو مختلف در منچستر انگلستان به نمایش گذاشت. عکس مزبور که با عنوان «دوشیوه زندگی» ارائه شد، به مثابه تمثیلی از دو طریقه زندگی که در برابر دو مرد جوان قرار دارد، به نمایش درآمد. هرکدام از این دو مرد می‌توانستند یکی از دو طریقه مذهب، نیکوکاری و کار؛ یا قمار، شرابخواری و شهوترانی را برگزینند. آن عکس رمانتیك که احساسات زیادی را برانگیخت، آنچنان ملکه ویکتوریا را تحت تأثیر قرار داد، که چاپ مزبور را خریداری نمود.

در سال ۱۸۵۸ «هنری پیچ رابینسون[۱۱]» عکاس دیگر انگلیسی، عکس دیگری به صورت چاپ ترکیبی پنج نگاتیو با عنوان «احتضار» ارائه کرد. عکس مزبور دختر جوانی را در حال مرگ روی یك صندلی نشان می‌داد، در حالی که مادر و خواهر او غمگینانه او را می نگریستند و پدرش از پنجره به بیرون خیره شده بود. شیوهٔ تصویری رمانتیك «رابینسون» باعث شد که او یکی از نام‌آورترین عکاسان زمان خود شود. او با سخنرانیها و کتابهای خود، بسیاری از عکاسان را تحت تأثیر قرار داد. وی در یکی از معروفترین کتابهای خود «جلوه‌های تصویری در عکاسی[۱۲]»، می‌گوید: «هرنوع پیچیدگی یا شعبده و افسونی در بیان، برای عکاس امکان‌پذیر است. این مسئولیت مهمی برای عکاس است که در کار خود از میانه‌روی، خالی گویی و زشتی پرهیز نموده، و با اجتناب از فرمهای ناشیانه و تغییر و اصلاح آنچه که ارزش عکس گرفتن ندارد به اعتلای کار خود بیفزاید. با ترکیب چیزهای واقعی و غیرواقعی، می‌توان کارهای زیادی صورت داد و عکسهای زیبایی بوجود آورد.»

اولین عکاسان مستند

از سال ۱۸۶۱ تا ۱۸۶۵ در ایالات متحده «ماتیو بی. برادی» به واقع گرایانه‌ترین صورت، به عکسبرداری از جنگ داخلی آمریکا مشغول بود.

از سال ۱۸۶۱ تا ۱۸۶۵، عکسهای تاریخی «برادی» و گروه بیست و دو نفری تحت نظر او، این امکان را برای مردم فراهم کرد که در جریان رویدادهای جنگ قرار گرفته، و درگیریها را به عینه مشاهده کرده، و ویرانیهای جنگ را لمس نمایند. عکسهای مزبور به صورت گراور و چاپ سنگی در روزنامه‌ها و مجلات آن زمان منتشر شد. عکسهای واقعی و غیر احساساتی برادی از نیروهای نظامی، میادین جنگ، شهرهای ویران شده یکی از اولین نمونه‌های عکاسی مستند است.

ماتیو برادی در سال ۱۸۲۳ در «لیك جورج» نیویورك متولد شد و روش «داگر[۱۳]» را از «ساموئل اف بی. مورس» مخترع تلگراف و علایم مورس، آموخت. سپس برای جامهٔ عمل پوشاندن به خواسته اش، یعنی عکسبرداری از افراد سرشناس زمان خود در سال ۱۸۴۴، استودیویی در خیابان «فالتون» نیویورك تأسیس کرد. در ۲۷ فوریهٔ ۱۸۶۰، «آبراهام لینکلن» پس از ایراد سخنرانی معروف خود در «کوپریونیون» در استودیوی برادی عکسی انداخت که او را مردی موقر، قوی و باهوش نشان می‌داد. عکس مزبور باعث شد که ادعاهای مخالفان او مبنی بر اینکه «لینکلن» مردی خشن، دهاتی‌منش و عقب مانده است خنثی شود. خود «لینکلن» بعداً در این مورد گفت: «برادی و سخنرانی «کوپریونیون» مرا به ریاست جمهوری ایالات متحده رساند.» انتخاب لینکلن و شروع جنگ داخلی باعث شد که «برادی» کار عکسبرداری از چهره‌های معروف را رها کند، و تمام امکانات مالی خود را برای عکسبرداری مستند از صحنه‌های جنگ صرف نماید. عکسهای «برادی» و همکاران او از جنگ، در خود صحنهٔ نبرد، و با شیشهٔ مرطوب[۱۴] گرفته می‌شد. در حال حاضر حدود هفت هزار نگاتیو از او و گروه همکارش در مجموعهٔ «آرشیو ملی آمریکا» و کتابخانهٔ کنگرهٔ آمریکا باقی مانده است. بعد از جنگ، «برادی» ناچار شد که کلیهٔ دارایی‌ها و نگاتیوهای خود را، برای پرداخت بدهیهای خود به فروش برساند. وی در سال ۱۸۹۶ ـ در حالی که با فقر دست به گریبان بود ـ در بیمارستانی در نیویورك درگذشت و در کنار قهرمانان بزرگ جنگ داخلی که از آنها عکس گرفته بود، در گورستان «آرلینگتن» به خاك سپرده شد.

یکی دیگر از پیشروان عکاسی مستند، «جان تامسون[۱۷]» در استودیویی در لندن کار می کرد. اما جالبترین عکسهای او، عکسهایی بود که از کارگران در محیط کارشان تهیه کرد. وی در سال ۱۸۷۷ با «آدلف اسمیت» کتابی تحت عنوان «زندگی خیابانی در لندن[۱۶]» شامل سی و شش تصویر به شیوهٔ «وودبری تایپ[۱۷]» عرضه کرد. تامسون و اسمیت در مقدمهٔ کتاب خود نوشتند: «ما، دقت و صراحت خاص عکاسی را، در به تصویر درآوردن سوژه‌هایمان به کار گرفته‌ایم. امانت‌داری و صداقت بی‌تردید عکاسی ما را قادر ساخته است که چهرهٔ واقعی فقر را در لندن نشان داده، و از این اتهام که در مورد ظاهر غیر عادی افراد اغراق کرده و یا آنها را کمتر از آنچه که هست نشان داده‌ایم مصون بمانیم.» از آنجا که در اواسط دورهٔ ملکه ویکتوریا عکاسان به مسائل اجتماعی نمی‌پرداختند، آن عکسها در حقیقت موانعی را در این راه از میان برداشت. تامسون زندگی کارگران محروم را به طور واقعی و با احساس همدردی به تصویر کشید. وی در سال ۱۸۳۷ در «ادینبورگ اسکاتلند» به دنیا آمد و در دانشگاه «ادینبورگ» در رشتهٔ شیمی تحصیل کرد. پس از سفر به خاور دور که در آنجا به تریاك معتاد شد، کتابهای عکاسی متعددی در بارهٔ چین تهیه کرد. وی کار عکاسی از کارگران لندن را از زمانی که در یك استودیوی حرفه‌ای برتره در خیابان «گروسونر» لندن کار می کرد آغاز نمود. تامسون که اولین عکاس مستند اجتماعی بشمار می آید در سال ۱۹۲۱ درگذشت.

یکی از ویژگیهای منحصر بفرد عکاسی مستند، توانایی آن در تأثیر نهادن بر افکار مردم و روند رویدادهاست. یکی از اولین مظاهر این ویژگی، آثار «ویلیام هنری جکسون[۱۸]» می‌باشد. کار مؤثر «جکسون» در طی زندگی طولانی و ثمربخش خود، استفاده از عکاسی در جهت ایجاد پارکهای ملی بود. وی که یکی از کهنه سربازان جنگ داخلی آمریکا بشمار می‌آمد و به «پیرمرد بزرگ پارکهای ملی» شهرت داشت در «کیزوایل» نیویورك متولد شد. در سال ۱۸۶۶ سفری به غرب کرد و در سال ۱۸۶۸ در «اُماها، نبراسکا» یك استودیوی عکاسی تأسیس نمود. از سال ۱۸۷۰ تا ۱۸۷۹ عکاس رسمی «ادارهٔ نقشه برداری ایالات متحدهٔ آمریکا» بود. «جکسون» در مناطق «یلوستون»، «گراندتتز»، و«راکی ماونتینز»، ـ عمدتاً ـ با شیشهٔ مرطوب ۲۴×۲۰ اینچ عکس می‌گرفت. عکسهای او از عجایب دیدنی غرب، کنگرهٔ ایالات متحده را آنچنان تحت تأثیر قرار داد که آن مناطق را به عنوان پارکهای ملی تحت حفاظت، اعلام نمود. در فاصلهٔ زمانی سالهای ۱۸۹۴ تا ۱۸۹۶ سرپرست گروه عکاسان نشریهٔ «هارپرز ویکلی» بود و سفری به سیبری کرد. وی ۹۹ سال زیست و در سال ۱۹۴۲ درگذشت.

در پایان قرن نوزدهم، عکاسی مستند در غرب ایالات متحده ـ در سطح محلی ـ فعالانه، دنبال می شد. «جرج ادوارد اندرسن»، پیشرفت کار خط آهن صنعت، ساختمانهای معابر «مرمان» و مراسم اجتماعی شهرهای درحال رشد را، با شیشه های حداکثر تا ۱۷×۱۴ اینچ به تصویر درآورد. به همین طریق در «کاستر کانتی، نبراسکا» و نیز در «سالمون دی. بوچر» عکسهای مستندی تهیه کرد که زندگی اولین ساکنان غرب آمریکا را به حافظهٔ تاریخ سپرد. او با عکسهای خود صبر و بردباری مردان و زنانی که غرب را به صورتی مسکونی درآوردند، به تصویر کشید.

ایجاز بصری به منظور بیانی مؤثر و قوی، یکی از ویژگیهای با ارزش عکاسی مستند می باشد. یکی از اولین نمونه‌های زیبای این ویژگی، کارهای «آگوست ساندر» است که یکی از بهترین عکاسان آلمانی به شمار می‌آید. «ساندر» در سال ۱۸۷۶ متولد شد. او استودیویی در شهر کلن داشت و در سال ۱۹۱۰ پروژهٔ وسیعی را برای عکسبرداری از چهرهٔ واقعی مردم آلمان از تمام طبقات و مشاغل آغاز کرد. خود او پروژه خود را «انسان در قرن بیستم» نامید. «ساندر» با جدیت فراوان مجموعهٔ پرتره‌ای شامل چهل هزار نگاتیو که نشان دهندهٔ شخصیت سوژه‌های خود بود، به طور طبیعی و به طریقی صریح و مستقیم تهیه کرد. از آنجا که بسیاری از تصاویر او با آرمانهای آریایی نژاد نازی‌ها تطبیق نداشت، توسط آنها نابود شد. وی در سال ۱۹۶۴ درگذشت؛ ولی پسراو توانست مقدار قابل توجهی از کارهای او را از گزند اتفاقات حفظ نماید. کارهایی که نه تنها مبین مهارت «ساندر» در ایجاد شباهت با اصل موضوعات بود، بلکه توانایی او را در نفوذ در شخصیت موضوعات خود، نشان می‌داد.

از میان پیشروان عکاسی مستند جدید، کارهای «اوژن آتژه» تمام کیفیات ویژه‌ای را که عکاسی مستند

را از سایر صور این رشته، متمایز می‌سازد در خود خلاصه کرده بود. «آتژه» در طول انجام یك کار عکاسی که از سال ۱۸۹۸ آغاز نمود و تا زمان مرگش در سال ۱۹۲۷، در سن هفتاد سالگی، ادامه داد نبوغی جهانی را به نمایش گذاشت. او در اواخر عمر خود در سالهای دههٔ ۱۹۲۰ توسط سه عکاس آمریکایی - «من ری»،[20] «برنیس آبوت»،[21] و «انسل آدامز»[22] - کشف و شناخته شد. «برنیس آبوت»، عکسی از «آتژه» انداخت و به دنبال آن لوازم استودیوی او را - که شامل حدود پنج هزار عکس چاپ شده و یك هزار عدد نگاتیو شیشه‌ای بود - از او خریداری نمود. این مجموعه در سال ۱۹۶۸ توسط موزهٔ هنرهای نوین نیویورك خریداری گردید.

«اوژن آتژه» در سال ۱۸۵۷ در «لیبورن» نزدیك «برداکس» فرانسه متولد شد و تا سن ۴۲ سالگی به عنوان ملوان، بازیگر و نقاش کارکرد. او تنها با یك نفر بازیگری به نام «والنتین کامپانون» ارتباط نزدیك داشت که ده سال از او مسن‌تر بود. آنها تا زمان مرگ این زن در سال ۱۸۸۶ یعنی چهل سال بعد با یکدیگر زندگی کردند. آتژه زندگی ساده‌ای داشت. او مدت ۲۹ سال هر روز صبح زود به منظور عکسبرداری در خیابانهای ساکت، در نور صبحگاهی، از خانه خارج می‌شد و - اغلب - تا غروب، در بیرون از خانه بسر می‌برد. وسایل کار او نیز ساده بود. «من ری» می‌گوید: «آتژه با یك دوربین قدیمی بدون شاتر - بادرپوشی روی لنز - و یك لنز «رکتی لینیر[23]» برنجی کار می‌کرد. او هیچ علاقه‌ای به عکاسی به عنوان یك هنر تشریفاتی نداشت. عکسهای او به خاطر به حیرت انداختن دیگران نبود، بلکه از احساسات خود او مایه می‌گرفت.»

هنگام غروب «آتژه» به خانه باز می‌گشت و به کار شبانه در تاریکخانه می‌پرداخت. او شیشه های خود را روی کاغذهای «پرینتینگ اوت»[24] چاپ کرده و با کلراید نقره به آن رنگمایه می‌داد. بعدها این چاپهای لطیف که تمام رنگمایه های خاکستری را داشت، به «آریستو تایپ» معروف شد. «آتژه» بیش از شش هزار عکس چاپ شده، با قیمتی نازل به موزه‌ها، کتابخانه‌ها، وهنرمندان پاریس فروخت. «انسل آدامز» در سال ۱۹۳۱ شیوهٔ عکاسی آتژه را چنین توصیف کرد: «کار آتژه، مکاشفهٔ بی تکلف ساده‌ترین جنبه های محیط زندگی اوست. درکارهای او، نقشهای نمادین ترکیبی، ترکیب بندی های آزار دهنده، یا اغراض روشنفکر مآبانه وجود ندارد.»

کار آتژه و تلقی او از عکاسی، به موازات جریاناتی که دستاوردهای عکاسی مستند را بوجود آورده است حرکت کرده و آن را قوام می‌بخشد:

۱- تکنیکی ساده، مستقیم وواقع گرایانه که با زیبایی شناسی بصری و اجتناب از صحنه سازی به سادگی دست می‌یابد.

۲- یافتن جنبه های با اهمیت و قابل ارائه درچیزهای پیش پا افتاده و معمولی و درست نشان دادن اوضاع

۳- بیان واقعیت با عکس

۴- توجه به مشکلات اجتماعی و علل آنها در تمام سطوح جامعه

■ کار اوژن آتژه، مکاشفهٔ بی تکلف ساده ترین جنبه‌های محیط زندگی او بود

■ عکاسی مستند، یافتن جنبه‌های با اهمیت و قابل ارائه درچیزهای پیش پا افتاده و معمولی است

۵- گرفتن صادقانه ترین عکسها: عکسهایی سودمند، مؤثر، آموزنده و آگاه کننده.

۶- آن گونه عکاسی که مردم را به تحرك وا می‌دارد و درآنها عکس‌العمل مثبت ایجاد می‌کند.

پی نوشتها:

1. Document Pour Artiste

۲) George Braque (۱۹۶۳ - ۱۸۸۲): نقاش فرانسوی و یکی از پیشوایان سبك کوبیسم. براك از بزرگترین نقاشان طبیعت بی جان در عصر حاضر بشمار می‌اید.

۳) Mourice Utrillo (۱۹۵۵-۱۸۸۳): نقاش فرانسوی

۴) Henry Matisse (۱۹۵۴-۱۸۶۹): نقاش فرانسوی و یکی از بنیانگذاران مکتب «فوویسم» (Fauvism)

۵) Robert Flaherty (۱۹۵۱-۱۸۸۴)

۶) John Grierson (۱۹۷۲-۱۸۹۸)

۷) Great Plainsدشت وسیعی در آمریکای مرکزی، حدفاصل بین کوههای «راکی» (Rocky) در آمریکا و «لورنتیان های لند» (Laurentian High Land) در کانادا.

۸) Van Dyke Willard Ames (۱۹۸۶-۱۹۰۶): آمریکایی. سینماگری که جایگاه والایی در تاریخ عکاسی دارد. وی در سال ۱۹۳۲ به اتفاق گروهی از عکاسان همفکر خود در تأسیس گروه معروف «f64» سهم داشت. این گروه به منظور ایجاد حداکثر عمق میدان و وضوح عکس، از بسته ترین دیافراگم دوربین ۱۰×۸ اینچ خود یعنی ۶۴ استفاده می‌کردند و همیشه برای چاپ عکسهای خود از روش چاپ مستقیم سود می‌بردند.

۹) Ralph Steiner (۱۹۸۶-۱۸۹۹): آمریکایی.

۱۰) Oscar Gustav Rejlander (۱۸۷۵ - ۱۸۱۳): نقاش سوئدی‌الاصل که در انگلستان اقامت داشت. او عکاسی را به خاطر پیشبرد کار نقاشی خود فرا گرفت، ولی پس از مدتی کاملاً جذب آن گردید. بعد از «هنری پیچ راپینسون» او را بزرگترین عکاس تصویرگرای انگلیسی می‌دانند. گفته می‌شود که وی اولین کسی است که در انگلستان، در سال ۱۸۵۷ عکاسی از بدن عریان (Nude Photography) را انجام داد.

۱۱) Henry Peach Robinson (۱۹۰۱ - ۱۸۳۰): بزرگترین عکاس تصویرگرای انگلیسی که از سال ۱۸۵۵ و به دنبال ارائهٔ عکس معروف «احتضار» (Away Fading) هر ساله، تا مدت سی سال عکسهای ترکیبی متعددی را در نمایشگاههای انجمن سلطنتی عکاسی انگلستان (R.P.S) که خود وی در سال ۱۸۸۷ به عنوان نایب رئیس آن انتخاب شد به نمایش گذاشت. وی بنیانگذار گروه «حلقه پیوستهٔ برادری» (Linked Ring Brotherhood) در سال ۱۸۹۲ بود.

شیوهٔ کار او به این صورت بود که ابتدا طرح نهایی را کشیده و سپس از فرد یا افراد مورد نظر به طور جداگانه عکس می‌گرفت. بعد عکسها را بریده و روی پیش زمینه و پس زمینه‌ای که به این منظور جداگانه عکسبرداری کرده بود، قرار می‌داد و آن را با دقت رتوش می‌کرد. در پایان با کپی کردن از تصویر ترکیبی مذکور عکس نهایی را تهیه می‌نمود.

۱۲). Pictorial Effect in Photography: منتشر شده در سال ۱۸۶۹.

۱۳) Daguerreotype روشی که در سال ۱۸۳۹ توسط «لویی، ژاك، مانده داگر» (Louis, Jacques, Mande, Dagurre) نقاش و عکاس فرانسوی برای عکسبرداری اعلام شد. در این روش، تصویر از طریق نوردهی به مدت طولانی، روی یك صفحهٔ آغشته به ترکیبات نقره بدست می‌آمد.

۱۴) Wet Plate: این روش که به «کلودیون تر» نیز موسوم است در سال ۱۸۵۱ توسط «فردریك اسکات آرچر» (Frederiek Scott Archer) (۱۸۵۷- ۱۸۱۳) انگلیسی ابداع شد. این روش به این علت به شیشه مرطوب موسوم است که شیشه را در هنگام عکسبرداری با مخلوط کلودیون و نیترات نقره حساس می‌کردند، و بلافاصله پس از عکس گرفتن - قبل از اینکه امولسیون روی شیشه خشك شود - آن‌را در محلول اسید پیروگالیك ظاهر می‌نمودند.

۱۵) John Thomson (۱۹۲۱- ۱۸۳۷): عکاس اسکاتلندی. هرچند روتشتاین او را اولین عکاس مستند اجتماعی قلمداد می‌کند، ولی شواهدی وجود دارد که ظاهراً قبل از او «ریچارد بیرد» (Richerd Beard) عکاس انگلیسی در سال ۱۸۵۱ عکسهایی با روش داگر از کارگران و فقرای لندن تهیه کرده بود که متأسفانه هیچکدام از آنها باقی نمانده است. گفته می‌شود که در اوایل سالهای دههٔ ۱۸۶۰ نیز عکسهایی از دستفروش‌ها و گدایان در شهر «ونیز» ایتالیا توسط «کارلو پونتی» (Carlo Ponti)، (۱۸۹۳- ۱۸۲۲/۴) تهیه شده بود که به عنوان یادگاری برای توریست‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفت.

۱۶) Stret Life in London، عکسهای این کتاب توسط «جان تامسون» و مقدمهٔ آن توسط «آدلف اسمیت» تهیه شده بود.

۱۷) Woodburytype: روشی مکانیکی برای چاپ عکس، در سال ۱۸۶۴/۵ ابداع شد. این روش که چاپ عکس را درحجم زیاد امکان‌پذیر کرد، در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم به منظور مصور ساختن کتاب، مورد استفاده قرار می‌گرفت.

۱۸) William Henry Jachson: آمریکایی، متولد ۱۸۴۳

۱۹). Avgust Sander; اولین مجموعهٔ عکسهای پروژهٔ وسیع ساندر در سال ۱۹۲۹ تحت عنوان «چهرهٔ زمان» (Antlitz Der Zeit) در آلمان منتشر شد؛ ولی به دلیل مغایرت با سیاست نازی‌ها مجموعهٔ دیگری از این پروژه منتشر نگردید.

۲۰. Man Ray (۱۹۷۶ - ۱۸۹۰): عکاس و نقاش و دادائیست آمریکایی که سالهای زیادی از عمر خود را در فرانسه گذراند. «من ری» از سال ۱۹۳۰ به منظور پیشبرد کار نقاشی خود، به عکاسی پرداخت. او با استفاده از اشیای تیره و نیمه شفاف و گذراندن نور از آنها، تصاویری خلق کرد که آن را «ریوگراف» (Rayograph) که همان فتوگرام است، نامید. او اولین کسی است که از تکنیکی که در سال ۱۸۴۰ توسط «جان ویلیام دراپر (John William Draper)، (۱۸۸۲ - ۱۸۱۱) دکتر داروساز، شیمیدان و عکاس آمریکایی به نام «سولاریزاسیون» (Solarization) نامیده شده بود، به طور خلاقانه‌ای به منظور تأکید بر جلوه‌های گرافیکی در عکس استفاده کرد.

۲۱. Bernice Abbot: آمریکایی؛ متولد ۱۸۹۸.

۲۲. Ansel Adams (۱۹۸۴- ۱۹۰۲) عکاس آمریکایی ویکی از بنیانگذاران گروه «F64». شهرت آدامز به خاطر عکسهایی است که از مناظر طبیعی آمریکا تهیه کرد.

۲۳. Rectilinear Lens: نوعی لنز قدیمی شامل دو عدسی قرینه با حداکثر دیافراگم ۸.

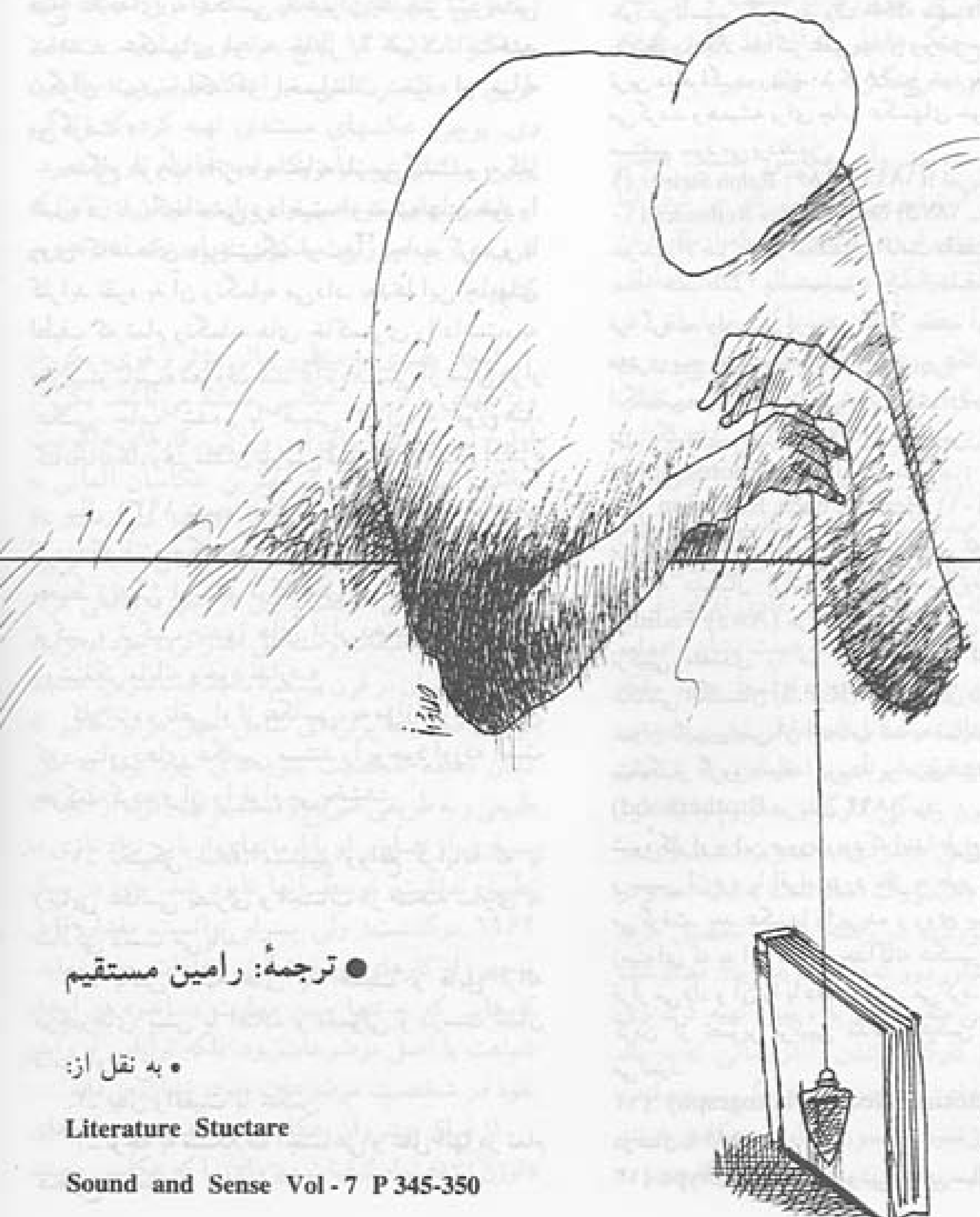
۲۴. Printing - Out Paper: کاغذ حساس سبکی با امولسیون کلراید نقره / سیترات نقره که با روش چاپ مستقیم در زیر نور روز نیز می‌توانست مورد استفاده قرار گیرد. امروزه نیز گهگاه برای بعضی از کارهای پرتره از آن استفاده می‌شود.

معیارهایی برای نقد و ارزشیابی داستانهای کوتاه

■ روی سخن ما در این مقاله منتقدین ادبی نیستند، بلکه خوانندگان حرفه‌ای‌اند که سنجیده و عاقلانه داستانی بر می گزینند و می خوانند. با این حال خوب خواندن مستلزم نقد است. چرا که گزینش به ناچار با داوری همراه خواهد بود. اگر چه برای خوب خواندن الزامی نیست که بتوانیم بین کنرادولارنس یاهمینگوی و فالکنر به حکمیت بپردازیم، اما به ناگزیر بایستی بین اصلی و بدلی، عمیق وسطحی، پربار و صرفاً سرگرم کننده تمیز قایل شویم. طبیعی است که نخستین هدف ما از خواندن لذت بردن است اما کمال طلبی انسان حکم می کند که بیشترین کام را از مطلبی بگیریم که به کام گیری بیازرد. برای داوری ادبی قواعد آسانی در دست نیست. در نهایت چنین داوری‌یی به ادراک، هوش و تجربه ما بستگی دارد و محصولی است از این که چه قدر و تا کجا با هوشیاری زیسته ایم، چه قدر و چگونه خوانده‌ایم. با این همه دو اصل بنیادی را می توان در نظرداشت: «نخست در هر داستان ابتدا باید توجه کرد که نویسنده تا چه حدی به بیان «مقصود اصلی[۱]» خود نائل شده است. سهم هر عنصر داستانی را باید با توجه به سهمی که در قبال آن مقصود اصلی دارد، سنجید. در یك داستان خوب هر عنصر با سایر عناصر در جهت تکمیل مقصود اصلی همکاری دارد. پس نتیجه می گیریم که هیچ عنصر داستانی بطور منفرد و مجزا قابل بررسی نیست. شاید بیشترین اشتباهی که خوانندگان سهل انگار مرتکب می شوند، این باشد که عناصر داستانی را جداگانه و مستقل از سایر عناصر می‌سنجند. برای نمونه، نوآموزی در باره «من احمقم» اثر «شروود اندرسن» نوشت که «آن داستان خوبی نیست زیرا که به نثر خوبی نوشته نشده است.» به طور قطع اگر سبك داستان را فی نفسه مورد داوری قرار دهیم، در واقع سبك را ضعیف می یابیم: «زبان عامیانه ولات منشانه و از لحاظ دستوری ناسره، جملات اغلب شکسته و بی ربط، راوی داستان مدام گریز می زند. و در مواردی آن قدر در بیان مقصودش ناتوان است که تنها می تواند بگوید «غیره و غیره و می‌دونی» اما برای اینکه دریابیم که چنین سبکی برای مقصود داستان الزامی است به قدرت تمیز و داوری بسیاری نیاز نداریم. پسری که تحصیل نکرده است و بر اسبان مسابقه قشو می کشد از آنجا که در تحصیل دچار شکست شده نسبت به پسرانی که به دبیرستانها و کالج می‌روند، حسادت می‌ورزد و آنها را تحقیر می کند. پس راوی داستان به شیوهٔ دیگری نمی تواند این داستان را روایت کند، وانگهی گریزهای راوی در حقیقت گریز نیستند، زیرا هر کدامشان در بارهٔ شخصیت مهتر اسب پرتوی از حقیقت می‌تاباند. از سوی دیگر داستان «عروسك سحرآمیز» اثر «پل گلیکو» نیز از دیدگاه اول شخص بیان می‌شود. سبك در خدمت و پشتیبان هوش و حساسیت راوی داستان نیست. شخصیت اصلی[۲] به مثابه مردی تحصیلکرده و بیش از حد متعارف با هوش مطرح می شود که در معرض تجربه‌ای تازه قرار می گیرد. او با عروسك درون ویترین مغازه به نحوی بر خورد می کند که انگار عروسك او را به سوی خود می‌خواند. راوی به ما می گوید، هنگامی که پزشك به اتاق مریض پا می گذارد، باید علاوه بر گوش و چشم با پوست نیز بشنود و ببیند. با این حال همین راوی بصیر (که مانند گروهبان مارکس در «مدافع ایمان» اثر فیلیپ روث یك سرباز کهنه کاروجنگ دیده است دائماً از جملات کلیشه‌ای احساساتی برای روایت داستانش استفاده می کند) راوی هنگامی که به دیدن اسی می‌رود: «چیزی عجیب رخ داده است برای لحظه‌ای انگار چشمان ما به هم دوخته شده بودند» و تا قبل از آنکه علت بیماریش معلوم شود، می گوید: «آن روح در این جهان چندان نخواهد ماند.» «بادلی اندوهبار» عزیمت می کند و «شب و روز در بارهٔ عروسك می اندیشد.» آنگاه «پرده‌ها» از برابر چشمانش کنار می‌روند و فریاد می‌کشد که «من عاشق اسی نولان هستم! و به روح جسم او تا به ابد در کنار خود نیازمندم» و الاآخر. سایر شخصیتها ـ «روز کالامیت و آبه شفتل» نیز کلیشه‌ای حرف می زنند. اما این شیوه حرف زدن از آنها انتظار می‌رود. اما چنین انتظاری از دکتر داستان نداریم.

اصلی که برای داوری در مورد سبك داستان بکار بردیم برای سایر عناصر داستان نیز قابل استفاده‌اند. ما نمی توانیم بگوئیم به دلیل آنکه پی رنگ[۳] «به ژاپنی»[۴] اثر جان گلا سورنی هیجان انگیز و پرشتاب نیست، داستان ضعیفی است: پی رنگ را صرفاً در ارتباط با سایر عناصر داستان و مقصود اصلی آن می توان مورد داوری قرار داد. از دیدگاه همین ارتباط پی رنگ «به ژاپنی» درست و قوی است. و نیز نمی‌توانیم «لاتاری» را به دلیل آنکه شخصیت پردازی پیچیدهٔ «من احمقم» را ندارد، داستان ضعیفی بدانیم. مقصود اصلی «لاتاری» تعمیم انگیزه‌های آنی و اهریمنی و تداوم آنها در جمع بشری است. (نماد این اهریمن در داستان جعبه سیاه لاتاری است [م]).

برای بیان این مقصود تا همین حد شخصیت پردازی کافی است. شخصیت پردازی بیشتر ممکن بود، مقصود اصلی داستان را مبهم نماید. به همین ترتیب نمی‌توانیم «عروسك سحرآمیز» را به دلیل



● ترجمهٔ: رامین مستقیم

• به نقل از:
Literature Stuctare
Sound and Sense Vol - 7 P 345-350

داشتن درونمایهٔ حقیقی و عمیق، داستان خوبی به شمار بیاوریم. درونمایه مادامی موفق است که توسط سایر عناصر داستان تقویت و توجیه شود. در این داستان شخصیت پردازیها بسیار ساده‌اند و تمایز اغراق آمیزی بین نیك و بد به چشم می‌خورد. پی رنگ این داستان از فرمول مشخص انحراف می‌یابد و جاذبه واکنشهای آدمهای ساده و کلیشه ای (گل فروش ها، نوازندگان هاردی گوردی[5]، بچه‌های درحال لی لی بازی، عشاق جوان علاقمند به بچه‌ها، پزشکی آرمان گرا که در فقر زندگی می‌کند و از فقرا سرپرستی می‌کند، مظلومی بی گناه، نقل قولی از مسیح و بالاخره مادری) آنقدر سطحی و خودنما مطرح می‌شوند که درونمایه داستان را (که فی نفسه برای واکنش کلیشه‌ای طرح ریزی شده است) عاری از واقعیت و عمق می‌سازند.

هر داستان خوبی دارای کلیتی انداموار (ارگانیك) است و همه قسمتهای آن به هم مرتبط و برای مقصود اصلی ضروری‌اند. در داستان «طوفان» اثر «ماك نایت» با زنی روبرو هستیم که هجوم وحشتی را هنگامی تجربه می‌کند که در آغاز طوفان تك و تنها به خانه‌ای دور افتاده برمی‌گردد و آنگاه کشف می‌کند که شوهرش قاتل است. آشکار است که طوفان با قاتل بودن شوهر یا کشف آن واقعیت رابطه منطقی ندارد، صرفاً تقارن[6] طوفان وکشف قتل مطرح است. وجود این تقارن و دستکاری یی[7] که نویسنده در دیدگاه (خانم ویلسون هنگامی که انگشتر شوهرش را می‌شناسد و نیز موقعی که جسد را در چمدان می‌بیند، دچار ناهوشیاری موقتی می‌گردد) خود به عمل می‌آورد، ما را تا حدودی به این نکته راهبر می‌شود که مقصود نویسنده در واقع ارائه بینشی عمیق در مورد ماهیت وحشت انسان نیست، بلکه می‌خواهد در خوانندهٔ داستانش ایجاد وحشت کند. در پرتو همین مقصود داستان، رخداد طوفان و کشف قتل توجیه می‌شوند. زیرا که هر دو حادثه در خدمت ایجاد وحشت در خواننده هستند. در عین حال آنچه که از عمیق‌تر کردن مفهوم داستان جلوگیری می‌کند، حضور مشترك آنهاست. در یك حالت وحشت بی‌دلیل و نامعقول، زنی را می‌توان بررسی کرد که در خانه‌ای تك افتاده در هنگام طوفان قرار دارد. ودر حالت دیگر نویسنده می‌توانست وحشت معقول زنی را مطرح کند که کشف می‌کند شوهرش قاتل است. اما با وجود تقارنی که اشاره شد ژرف کاوی وحشت انسانی ممکن نیست. بنابراین «طوفان» هول ولائی است که ماهرانه نوشته شده است و بینشی از ژرفای آدمی به دست نمی‌دهد.

هنگامی که داستان به «مقصود اصلی» خود نائل شد، ما اصل بنیادی دوم را برای داوری دربارهٔ آن به کار می‌بریم: موفقیت یك داستان را با تعیین پرباری مقصود اصلی آن می‌توان ارزیابی کرد. اگر قرار باشد در هر داستان شیوهٔ گنجاندن مضامین در وحدتی انداموار (ارگانیك) مورد ارزیابی قرار گیرد، گسترش، محدوده ارزش مصالح به کار رفته را نیز باید مورد داوری قرار داد. با به کارگیری اصل دوم می‌توانیم بین داستانهای تفسیری[8] و داستانهای گریز[9] تمایز قائل شویم. اگر در داستانی، از طریق اسرارآمیز کردن، شگفتی آفریدن، تأثیر برانگیختن، خنداندن، گریاندن یا گنجاندن زندگی بی رؤیاگونه، هدفی جز سرگرم کردن خواننده در کار نباشد، ما آن داستان را در مرتبه پایین‌تری از داستانی که اکتشاف[10] شخصیت‌ها را مدنظر دارد، ارزیابی می‌کنیم.

«ست» اثر فرانك اوکانر «سراسیمگی در آزمایش سگان گله» «آن غروب خورشید» اثر ویلیام فالکنر و «طوفان» را اگر از دید پروراندن مقصود اصلی بنگریم، جملگی، داستانهای موفقی هستند. اما «ست» نسبت به «سراسیمگی در آزمایش سگان گله» مقصود مهم‌تر و پربارتری دارد. و «آن غروب خورشید» با اهمیت‌تر از «طوفان» است. هنگامی که داستانی دربارهٔ زندگی به اکتشاف می‌پردازد، عمق وسعت این اکتشاف ارزش آن را معین می‌کند. «ست» و «آن غروب خورشید» هر دو داستان جالبی هستند. اما «آن غروب خورشید» عمق بیشتری را می‌کاود. در داستان فالکنر فاجعه عظیمتری ژرفای ذهن خواننده را تکان می‌دهد و گسترهٔ فراختری را در برابر دیدگانش می‌گشاید.

بعضی از داستانها مانند «طوفان» و «سراسیمگی در...» شادی سرخوشی معصومانه‌ای را در خواننده ایجاد می‌کنند. سایرین مانند «ست» و «آن غروب خورشید» خواننده را با لذتی عمیق آشنا می‌سازد و به او بینشی نوین درباره زندگی میدهد.

نوع دیگری از داستان هم وجود دارد که مانند بسیاری از نمایشهای[11] رادیو تلویزیونی زیر پوشش داستان تفسیری، شادیهای کمتر معصومانه و بیشتر مبتذلی را درباره زندگی عرضه می‌کنند. چنین داستانهایی ضمن اینکه ادعا دارند وضع واقعی و روزمرهٔ زندگی مردم و اتفاقات را نشان می‌دهد، در عمل با شخصیت پردازیهای فریب کارانه و بی رنگ و بهره گیری از درونمایه‌های کلیشه‌ای و عواطف آبکی و تحریف حقایق، اشکال بسیار ساده شده و خطرناکی اززندگی را ارائه می‌دهند. تفسیرهای این نوع نمایشها آن قدر خطرناك و نادرستند که ما را از واکنش بصیرتر و حساستر نسبت به تجارب زندگی بازمی‌دارند.

انواع داستان که در بالا به آنها اشاره شد، درمقوله‌های کاملاً متمایز از هم قرار نمی‌گیرند و هیچ مرز دقیق و مشخصی بین آنها وجود ندارد که قلمرو یکی را از دیگری بازشناسیم و هیچ مقام گمرگی در مرزها گمارده نشده است تا از او اطلاعات خاصی را کسب کنیم. داوری سنجیده ما که برپایه تجارب گردآوری شده از صحنه زندگی و ادبیات استوار است، گذرنامه ما برای عبور از مرز داستانها خواهد بود. اگر بعضی پرسش‌ها را خردمدانه و با توجه به دو اصل پرورده شده در این مقاله مطرح کنیم، ممکن است به درك بهتر داستانهایی که می‌خوانیم یاری رساند تا با دقتی تقریبی بتوانیم داستانها را در سه دسته «بد»، «خوب» و «عالی» طبقه بندی کنیم. این پرسشها برای آسانی کار در اینجا خلاصه شده‌اند.

پی رنگ:

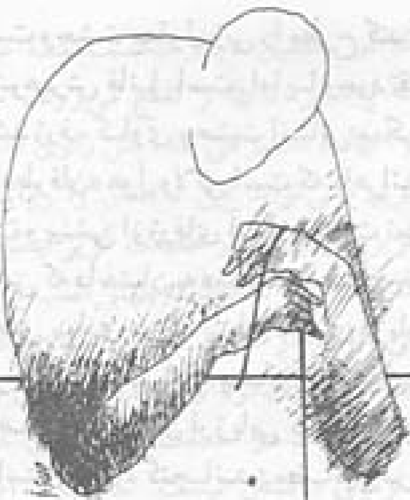
۱- قهرمان داستان کیست؟ کشمکش‌ها کدامند؟ این کشمکش‌ها جسمی، فکری، اخلاقی و یا عاطفی‌اند؟ آیا کشمکش اصلی میان انسان نیك و انسان بد با مرزبندی خاص صورت می‌گیرد و یا این کشمکش از نوع بسیار پیچیده و ظریفی است؟

۲- آیا پی‌رنگ دارای وحدت است؟ آیا همه قسمتهای داستان با مفهوم کلی و تاثیر آن مربوط هستند؟ هر حادثه از حادثه قبلی به طور منطقی نشأة می‌گیرد یا به طور طبیعی به حادثه بعدی می‌انجامد؟ آیا پایان داستان شاد است و یا غمگین و یا هیچکدام؟ آیا پایان داستان مناسبتی با کل داستان دارد؟

*** برای داوری ادبی قواعد آسانی در دست نیست، در نهایت چنین داوری یی به ادراك، هوش و تجربهٔ ما بستگی دارد و محصولی است از این که چه قدر و تا کجا با هوشیاری زیسته‌ایم.**

*** هر داستان خوبی دارای کلیتی انداموار است و همهٔ قسمتهای آن به هم مرتبط و برای مقصود اصلی ضروری‌اند.**

*** نوعی از داستان وجود دارد که مانند بسیاری از نمایشهای رادیو تلویزیونی، تفسیرها و شادیهای مبتذلی را در بارهٔ زندگی عرضه می‌کند، چنین داستانهایی-ضمن این که ادعا دارند وضع واقعی و روزمرهٔ زندگی مردم را نشان می‌دهند-در عمل با شخصیت پردازی فریب کارانه و بیرنگ قراردادی وبهره گیری ازدرونمایه‌های کلیشه‌ای و عواطف آبکی و تحریف حقایق، اشکال بسیار ساده شده و نادرستی از زندگی را ارائه می‌دهند.**



۳ـ بهره برداری از تصادف و تقارن چند حادثه در داستان چگونه است؟ آیا از این رخدادها فقط برای آغاز داستان استفاده می شود یا برای پیچیده تر کردن یا گشودن گره کور داستان؟ تا چه حد این رخدادها نامحتمل بنظر می آیند؟

۴ـ تعلیق (هول ولا) داستان چگونه آفریده می شود؟ آیا صرفاً علاقه خواننده به «بعد چه می شود؟» معطوف است یا نگرانیها و دلمشغولیهای وسیع‌تری توجه او را جلب می کند؟ آیا در داستان موردنظر، نمونه و یا نمونه‌هایی از راز یا معمای غیرقابل حل وجود دارد که شخصیتهای داستان را بر سر دوراهی قرار دهد؟

۵ـ چه استفاده‌ای از ایجاد شگفتی در داستان می شود؟ آیا این شگفتی به طرز مناسبی صورت می گیرد؟ آیا این شگفتیها در خدمت مقصود مهمی هستند و ذهن خواننده را از نقاط ضعف داستان منحرف می سازد؟

شخصیتها:

۷ـ نویسنده برای آشکارساختن شخصیتهایش چگونه عمل می کند؟ آیا شخصیتها به حد کافی دراماتیزه (به نمایش درآمده) شده‌اند؟ از تضاد شخصیتها چه استفاده‌ای می شود؟

۸ـ آیا شخصیتها نامتناقض عمل می کنند؟ آیا شخصیتها به حد کافی انگیزه عمل دارند؟ آیا باورکردنی هستند؟ آیا نویسنده موفق شده است از به کارگیری شخصیتهای کلیشه‌ای و ساده و تکراری مانند «بقال محتکر» اجتناب ورزد؟

۹ـ آیا هریک از شخصیتهای داستان به حد کافی پرورده شده‌اند تا توجیه کنندهٔ نقش و عمل خود در داستان باشند؟ آیا شخصیتها ساده‌اند (Flat) یا جامع (Vound)؟

۱۰ـ آیا در داستان شخصیتی در حال تکوین وجود دارد؟ اگر چنین است، آیا تغییرات شخصیتی چشم‌گیر است یا ناچیز؟ آیا این تغییرات در مورد شخصیت موردنظر باور کردنی است؟ آیا از انگیزه کافی برخوردار است؟ آیا نویسنده به شخصیت در حال تکوین خود فرصت کافی داده است؟

درونمایه:

۱۱ـ آیا داستان دارای درونمایهٔ خاصی است؟ درونمایهٔ داستان چیست؟ آیا درونمایه تلویحی است یا آشکار؟

۱۲ـ آیا درونمایه با مفاهیم همه پسند زندگی تضاد دارد یا مؤید آنها است؟ آیا درونمایه داستان نسبت به زندگی بینشی نوین به ما می دهد یا اینکه بینشی کهن را عمق و تازگی می بخشد؟

دیدگاه (بنظر):

۱۳ـ نویسنده از چه دیدگاهی به داستان خود می نگرد؟ آیا دیدگاهش نامتناقض است؟ در صورت تغییر دیدگاه آیا توجیه کافی برای آن وجود دارد؟

۱۴ـ انتخاب این دیدگاه برای نویسنده چه مزایایی دارد؟ آیا برای دریافت مقصود اصلی داستان این دیدگاه راهنمای مناسبی است؟

۱۵ـ اگر دیدگاه به یکی از شخصیت‌های داستان تعلق دارد، آیا این شخصیت دارای هیچ محدودیتی در تاثیرگذاری بر حوادث و رفتار اشخاص دیگر نیست؟

۱۶ـ آیا نویسنده از دیدگاهش عمدتاً برای آشکارسازی بهره می برد یا برای پنهانکاری؟ آیا نویسنده به گونه‌ای هدفمند و در عین حال از دادن اطلاعاتی مهم درباره شخصیتهای اصلی خودداری می کند؟

۱۷ـ آیا در داستان از نمادها استفاده می شود؟ اگر چنین است آیا این نمادها دارای معانی خاصی هستند یا در نهایت مقصود اصلی داستان، مدنظر است؟

۱۸ـ آیا از طنز مقطعی در داستان استفاده می شود؟ از طنز دراماتیك چطور؟ طنز كلامی؟ این طنزها چه عملکردی دارند؟

عاطفه (emotion) و فکاهه (Hnmour):

۱۹ـ آیا داستان مستقیماً تاثیر عاطفی را مورد هدف قرار می دهد یا عاطفه صرفاً به شکل محصول جانبی و طبیعی پیش می آید؟

۲۰ـ آیا عاطفه به حد کافی دراماتیزه شده است؟ آیا داستان نویس در لحظه و یا لحظه‌هایی از داستان دچار احساسات «رقیق و آبکی» شده است؟

فانتزی:

۲۱ـ نویسنده از فانتزی چگونه استفاده می کند؟ فرضهای اولیه برای فانتزی داستان کدامند؟ آیا نویسنده از این فرضها به طور منطقی استفاده می کند؟

۲۲ـ آیا داستان صرفاً فانتزی است و یا هدف، ارائه و تشریح حقایق بشری است؟ اگر چنین است پس این حقایق کدامند؟

پرسش‌های کلی:

۲۳ـ آیا ویژگی اصلی داستان «بی‌رنگ» آن است یا در شخصیت و یا تم و سایر عناصر؟

۲۴ـ زمان و مکان (قرارگاه) Setting در داستان چه سهمی دارند؟ آیا «زمان» و «مکان»ی خاص برای داستان ضروری است یا داستان در هرجای دیگری می توانست اتفاق بیافتد؟

۲۵ـ ویژگی سبك نویسنده چیست؟ آیا برای فضای دانش این سبك مناسب است؟

۲۶ـ تأثیر عنوان انتخابی داستان در فهم آن چگونه است؟

۲۷ـ آیا تمام عناصر داستان در خدمت مقصود اصلی‌اند؟ آیا هیچ بخش غیرضرور یا زائد وجود دارد؟

۲۸ـ برداشت شما از مقصود اصلی داستان چیست؟ و نویسنده تا چه حد به بیان مقصودش نائل آمده است؟

۲۹ـ آیا داستان عمدتاً از نوع گریز است یا تفسیری؟ مقصود داستان چه اهمیتی دارد؟

۳۰ـ آیا داستان را بازهم خواهید خواند و یا «داستان» ارزش یك بار بیشتر خواندن را ندارد؟

■

زیرنویس‌ها:

1. Centrel Purpose
2. Protagonist
3. Plot
4. Japenese quince
5. Hurdy - gurdiev

آلت موسیقی که با گرداندن چرخی آنرا می نوازند

6. Cdincidence
7. Manipalation
8. Interpretation
9. escape
10. reveal

۱۱. فریدون دولتشاهی در مجله ادبستان شماره ۴ فروردین ۱۳۶۹ این داستان را به فارسی برگردانده است.

12. Soap operas

مطالعهٔ تابستانی

● برنارد مالامد [۱]

● ترجمهٔ سید محسن تقوی



■ جرج استویونوویچ [۲] جوان خانه‌نشینی بود که در شانزده سالگی تحمل خود را از دست داده و با یك تصمیم ناگهانی دبیرستان را رها کرده بود. اگر چه او هر بار به هنگام درخواست شغل، وقتی مجبور می‌شد به این سئوال که «آیا دبیرستان را تمام کرده؟» پاسخ منفی دهد، سخت خجالت می‌کشید، با این حال دیگر هرگز به دبیرستان برنگشت. در این تابستان که پیدا کردن کار از همیشه مشکلتر شده بود، جرج کاری پیدا نکرد. با این همه وقت آزادی که داشت، به فکر آموزشگاه تابستانی افتاد، اما در این صورت او چند سال از همه بچه‌های کلاس بزرگتر بودو... می‌توانست در یك مدرسهٔ شبانه اسم بنویسد؛ ولی تا کی باید چند تا معلم برایش تکلیف تعیین می‌کردند؟ این را نوعی بی‌احترامی به خود می‌دانست. نتیجه این شد که بیشتر طول روز را یا کنار خیابان و یا در کنج اتاقش می‌گذراند. جرج نزدیك به بیست سال داشت و احساس می‌کرد به دوستی با دختران محل نیاز دارد، اما جز چند سنت که آن را هم گهگاه به چنگ می‌آورد، پولی در جیب نداشت. پدرش فقیر بود، و خواهر بیست و سه ساله‌اش سوفی که با آن قد بلند و هیکل لاغرش بسیار شبیه جرج بود، حقوق ناچیزی دریافت می‌کرد که آن را هم برای مخارج خودش لازم داشت. مادرشان مرده بود و سوفی باید خانه‌داری هم می‌کرد.

پدر جرج صبح زود برمی‌خاست و عازم محل کارش در بازار ماهی می‌شد و سوفی حدود هشت صبح خانه را ترك می‌کرد تا مسیر طولانی خود را با مترو به سمت کافه تریای محل کارش در «برونکس» [۳] آغاز کند. جرج قهوه را به تنهایی می‌خورد و بعد در خانه پرسه می‌زد. وقتی هم خانهٔ پنج اتاقه در بالای فروشگاه قصابی حوصله‌اش را سر می‌آورد، به نظافت آن می‌پرداخت. به کف اتاقها جاروب دسته‌دار نمناك می‌کشید و اشیاء را جابه‌جا می‌کرد. اما بیشتر وقت جرج در اتاقش می‌گذشت. بعدازظهرها به گزارشهای فوتبال گوش می‌داد، وگرنه مروری می‌کرد در دو جلد سالنامهٔ قدیمی که خیلی وقت پیش خریده بود و علاقه داشت آنها را مرور کند، و یا مجلات و روزنامه‌هایی را که روی میزهای کافه تریا جامانده بود و سوفی به خانه می‌آورد، ورق می‌زد. اغلب مجلات مصوری بودند دربارهٔ ستاره‌های سینما و چهره‌های ورزشی و معمولاً نیز همراه با اخبار حوادث روز. سوفی خود هر چه به دستش می‌رسید، و البته گاه نیز کتابی خوب، می‌خواند.

یك بار سوفی از او پرسید که تمام روز در اتاقش چه می‌کند و جرج گفت که او هم خیلی مطالعه می‌کند.

ـ «غیر از اینایی که من به خانه می‌آرم، دیگه چی می‌خونی؟ تا حالا کتاب سنگینم خونده‌ای؟»

جرج در واقع چنین کتابهایی نخوانده بود، اما در پاسخ گفت:

ـ «یه چندتایی».

او قبلاً سعی کرده بود یکی دو کتابی را که سوفی در خانه داشت بخواند، ولی دریافته بود که حوصله این کار را ندارد. این اواخر، حوصله به پایان بردن هیچ داستانی را نداشت و زود کلافه می‌شد. کاش می‌توانست به کاری سرگرم شود. در کودکی استعداد خوبی برای نجاری داشت. اما کجا به این کار بپردازد؟ اغلب در طول روز نیز بیرون می‌رفت، اما بیشتر اوقات برنامه قدم زدنش را بعد از فرو نشستن خورشید داغ و خنك شدن خیابانها شروع می‌کرد.

عصر بعد از خوردن غذا خانه را ترك می‌کرد و به پرسه زدن در محله می‌پرداخت. در روزهای گرم، مغازه‌داران با زنان خود روی صندلی توی پیاده‌رو زمخت و ناهموار، مقابل مغازه‌هایشان می‌نشستند و خود را باد می‌زدند. و جرج قدم‌زنان آنها را و جوانهای گرد آمده در اطراف مغازهٔ بستنی فروشی سر چهار راه را پشت سر می‌گذاشت. دو یا سه نفر از جوانها را از زمان کودکی می‌شناخت، ولی حالا هیچ کدام یکدیگر را به جا نمی‌آوردند. مقصد خاصی نداشت، اما معمولاً سراسر محله را طی می‌کرد و چند چهار راه می‌رفت تا سرانجام به پارك کوچك کم نوری با نیمکتها و درختها و حصاری آهنی که احساسی از خصوصی بودن برمی‌انگیخت، می‌رسید. اینجا روی نیمکتی می‌نشست، به درختان پر برگ و گلهای تازه شکفته این سوی حصار می‌نگریست و به زندگی بهتری برای خود می‌اندیشید. به تمام شغلهایی که پس از ترك مدرسه به عهده گرفته بود فکر می‌کرد: پادویی در فرشگاه، صندوقداری، فروشندگی، و این اواخر کار در کارخانه، و می‌دید که از همهٔ آن کارها ناراضی بوده است. حس می‌کرد که دوست دارد بالاخره روزی شغل خوبی داشته باشد و در خانه‌ای شخصی با محوطه‌ای وسیع و کنار خیابانی پر درخت زندگی کند. برای خرید آنچه می‌خواست مقداری پول در جیب داشته باشد و دوست دختری در کنار، تا به خصوص شنبه شبها این چنین تنها نباشد. و می‌خواست مردم دوستش داشته باشند و به او احترام بگذارند. او اغلب اوقات دربارهٔ این چیزها فکر می‌کرد، اما به خصوص در تنهایی شبانه به این چیزها می‌اندیشید. حوالی نیمه شب برمی‌خاست، و به محلهٔ داغ و سنگی خود برمی‌گشت.

یك بار هنگام قدم زدن، جرج به آقای کاتانزارا [۴] برخورد که دیر وقت از کار به خانه باز می‌گشت. ابتدا گمان برد که او کله‌اش گرم است، اما زود فهمید که چنین نیست. آقای کاتانزارا مرد خپلهٔ طاسی بود که در یك کیوسك در ایستگاه راه‌آهن ژتون می‌فروخت و در چهار راه بعد از خانهٔ جرج، بالای مغازهٔ کفاشی زندگی می‌کرد. شبها در هوای گرم با یك زیرپیراهنی در پاگرد جلو خانه‌اش، آن بالا می‌نشست و در نور پنجرهٔ کفاشی «نیویورك تایمز» می‌خواند. از ابتدا تا به انتهای روزنامه را می‌خواند و آنگاه به بستر می‌رفت. و در تمام مدتی که روزنامه می‌خواند، همسر چاقش با صورتی سفید، درحالی که بازوان سفید و کلفتش را زیر سینهٔ پایین افتاده‌اش روی لبهٔ پنجره می‌گذاشت، از پنجره به بیرون خم می‌شد و به خیابان چشم می‌دوخت. ◄



گاهی هم، آقای کاتانزارا مست به خانه می‌آمد. اما مستی خاموشی داشت. هرگز دردسری درست نمی‌کرد. فقط خشك و راست خیابان را طی می‌کرد و آهسته از پلکان بالا می‌رفت و وارد خانه می‌شد. در این حال نیز، صرفنظر از قدمهای محکمی که برمی‌داشت سکوت عمیق و چشمان مرطوبش، مثل همیشه قابل تأمل به نظر می‌رسید. جرج از آقای کاتانزارا خوشش می‌آمد، زیرا سکه‌های پنج سنتی او را که به هنگام کودکی برای خرید بستنی یخی به وی داده بود، به خوبی به یاد می‌آورد. آقای کاتانزارا با همسایگان دیگر تفاوت داشت. وقتی با آدم برخورد می‌کرد، چیزهایی می‌پرسید که با سئوالات دیگران فرق می‌کرد، و به نظر می‌آمد که از مطالب همهٔ روزنامه‌ها خبر دارد. او درحالی که زن چاق مریض احوالش از پنجره بیرون را تماشا می‌کرد، همه روزنامه‌ها را می‌خواند.

آقای کاتانزارا پرسید:

ـ «با تابستون چیکار می‌کنی جرج؟ می‌بینم که شبا این دور و برا می‌گردی.»

جرج احساس پریشانی می‌کرد:

ـ «دوست دارم قدم بزنم.»

ـ «روزا رو چیکار می‌کنی؟»

ـ «فعلا که هیچ چی. ولی دنبال یه شغل هستم.»

گفتن اینکه به کاری مشغول نیست، باعث خجالتش شده بود، بنابر این ادامه داد.

ـ «تو خونه می‌مونم، ولی دارم کلی کتاب می‌خونم تا معلوماتم رو زیاد کنم.»

آقای کاتانزارا توجهش جلب شد. چهرهٔ برافروختهٔ خود را با یك دستمال قرمز پاك کرد.

ـ «چه چیزایی می‌خونی؟»

جرج یکه خورد، و بعد گفت:

«یه بار تو کتابخونه یه لیست کتاب گیرم افتاد، حالا می‌خوام تو این تابستون اونارو بخونم»

از بیان این جمله، احساس غریب و ناخوشایندی به وی دست داد، اما می‌خواست احترام آقای کاتانزارا را به خود جلب کند.

ـ «چند تا کتاب توی این لیسته؟»

ـ هنوز نشمردم. شاید صدتایی بشه»

آقای کاتانزارا به نشانهٔ تعجب و تحسین سوت کشید.

جرج با قیافهٔ حق به جانب ادامه داد:

ـ« فکر می‌کنم خوندن این کتابا معلوماتم رو بالا ببره. معلومات درسی‌رو نمی‌گم. می‌خوام یه چیزای دیگه‌یی بدونم. متوجه منظورم میشین که....»

ژتون فروش سری تکان داد

ـ «با تمام اینا، صدتا کتاب برایه تابستون نسبتاً زیاده.»

ـ «ممکنه بیشتر طول بکشه»

آقای کاتانزارا گفت:

ـ«وقتی چند تا از اونارو تموم کردی می‌شینیم و در موردشون صحبت می‌کنیم.»

و جرج پاسخ داد: «بعد از اون که تموم کردم.»

آقای کاتانزارا به خانه رفت و جرج به قدم زدن ادامه داد. به دنبال آن ملاقات، جرج با وجود تمایلی که در درون احساس می‌کرد، هیچ تغییری در مسیر زندگی معمول خود نداد. قدم زدنهای شبانه که به آن پارك کوچك منتهی می‌شد، کماکان ادامه داشت. در یك غروب کفاش چهارراه بالایی جرج را متوقف کرد تا به او بگوید که پسر خوبی است. جرج دریافت که آقای کاتانزارا داستان کتابخوانی او را برای کفاش تعریف کرده است. کفاش داستان را به گوش همه رسانده بود. اگر چه کس دیگری شخصاً با او صحبت نکرد، ولی جرج چند نفر را دید که با مهربانی به او لبخند می‌زنند. احساس بهتری در جرج نسبت به محله شکل گرفت. به محله علاقمند شده بود، و البته نه آن چنان که تصمیم بگیرد برای همیشه در آن زندگی کند. هیچ وقت او از مردم محل بیزار نبود، اگر چه کشته و مردهٔ آنها هم نبود. قصوری هم اگر بود متوجهٔ محله بود. در عین تعجب، جرج به زودی دریافت که پدرش و سوفی هم از داستان کتابخوانی او مطلع شده‌اند. پدرش محجوب‌تر از آن بود که در این باره چیزی بگوید. او در تمام عمرش آدم پر حرفی نبود. ولی سوفی با او مهربان‌تر شده بود و به انحاء مختلف نشان می‌داد که به وجود جرج افتخار می‌کند.

با گذشت تابستان، جرج حال و هوای دیگری درخود و نسبت به هر چیز یافت. برای کمك به سوفی، هر روز خانه را تمیز می‌کرد، و از گزارشهای فوتبال لذت بیشتری می‌برد. سوفی به تازگی هفته‌ای یك دلار به او اختصاص داده بود، و اگر چه هنوز کافی نبود و باید مراقب خرج کردن آن باشد، اما قدر مسلم مثل یك وعده غذای کامل از لقمه‌های گاه و بیگاه بسی بهتر بود. از آنجه با این پول می‌خرید ـ بیشتر سیگار و گاه نوشیدنی یا بلیت سینما حداکثر بهره را می‌گرفت.

زندگی اگر قدر آن دانسته می‌شد، چندان هم بد نبود گاه یکی از آن کتابهای جلد کاغذی ارزان قیمت را از کیوسك روزنامه فروشی می‌خرید، و گرچه هرگز مطالعهٔ آنها را شروع نمی‌کرد، اما خوشحال بود که چند کتاب در اتاقش دارد. با این حال، مجلات و روزنامه‌های سوفی را ورق به ورق می‌خواند. و درآستانهٔ شب، لذت‌بخش‌ترین اوقاتش فرا می‌رسید، زیرا وقتی ازمقابل فروشندگانی که جلو مغازه‌هایشان نشسته بودند می‌گذشت، بخوبی تشخیص می‌داد که با دیدهٔ احترام به او می‌نگرند. با سری افراشته قدم می‌زد، هرچند نه او به آنها چیزی می‌گفت ونه آنها با او چندان حرفی می‌زدند، اما مقبولیت طرفین نزد هم به خوبی حس می‌شد. برای یکی دوشب چنان سرخوش بود که از رفتن به پارك در آخر شب خودداری کرد وتوی محله، به تماشا ایستاد؛ محله‌ای که ساکنانش او را از زمان کودکی می‌شناختند ومی‌دانستند که هرجابازی پانچ‌بال بود، سرو کلهٔ او پیدا می‌شد. پس از آن به خانه آمد، لباس کند وبااحساسی دلپذیر به بستر رفت.

درطول چند هفته، فقط همان یك ملاقات را با آقای کاتانزارا داشت. ژتون فروش، دیگر دربارهٔ کتابها حرفی به او نزده وچیزی نپرسیده بود، اما همین سکوتش جرج را کمی مشوش می‌کرد.مدت کوتاهی بود که جرج از مقابل منزل آقای کاتانزارا عبور نمی‌کرد، تا اینکه شبی، از سر فراموشی و هنگام طی مسیری متفاوت با مسیر همیشگی، به آنجا رسید. شب از نیمه گذشته بود. به استثنای یك یا دورهگذر کسی در خیابان دیده نمی‌شد. وجرج با مشاهده آقای کاتانزارا که هنوز آن بالا در پرتو نور چراغ خیابان روزنامه می‌خواند، یکه خورد. ناگاه به ذهنش خطور کرد که مقابل خانه بایستد وبا او گفتگو کند. نمی‌دانست که چه می‌خواهد بگوید، اما حس می‌کرد که با شروع صحبت کلمات راخواهد یافت. ولی هر لحظه نگرانیش شدت می‌گرفت، و سرانجام از تصمیم خود منصرف شد. حتی به فکر افتاد به سرعت برگردد و از خیابان دیگری به خانه برود. اما بسیار دیر شده بود وژتون فروش احتمالاً هنگام فرار به عقب او را می‌دید و می‌رنجید. پس ترسان به عرض خیابان زد ودر صدد برآمد وانمود کند که می‌خواهد چیزی را در ویترین فروشگاهی درآن سوی خیابان ببیند. وهمین کار را کرد. آنگاه ناراحت از کرده خود، به راهش ادامه داد. نگران از این بود که مبادا آقای کاتانزارا از روزنامه‌اش چشم برداشته و او را به خاطر عبور از طرف دیگر خیابان بزدل بنامد، امااو همچنان درجای خود نشسته و خیس ازعرق، با یك زیر پیراهن و درحالی که سر طاسش زیر آن نور اندك برق می‌زد، روزنامهٔ تایمز می‌خواند، و درورای وی، همسر چاقش طوری به پنجره تکیه داده بود که گویی همراه با او روزنامه می‌خواند. جرج اندیشید که زن اینك با نگاه او را تعقیب کرده وآقای کاتانزارا را متوجهٔ وجود او خواهد

کرد، اما زن هرگز چشمانش را از شوهر بر نداشت.

جرج افکارش را جمع کرد و بر آن شد که تا وقتی چند جلد از کتابهای جلد کاغذیش را نخوانده، از ژتون فروش دور بماند. اما وقتی به سراغ کتابها رفت و دریافت که اکثراً داستان هستند، علاقه اش را از دست داد و زحمت خواندن و تمام کردن کتابها را به خود نداد. او میل به خواندن دیگر چیزها را هم از دست داد. مجلات و روزنامه‌های سوفی ناخوانده برجا ماند.

سوفی مشاهده کرد که مجلات روی صندلی اتاقش انباشته می شود و از جرج پرسید که چرا دیگر به آنها نگاه نمی کند و جرج نیز مطالعهٔ کتابها را دلیل آورد. سوفی تایید کرد که او هم همین حدس را می زده است. و به این ترتیب، جرج در طول روز رادیو را روشن می گذاشت، و وقتی که از صدای آدمی خسته می شد، به موزیك روی می آورد. خانه را هم اغلب مرتب می کرد و درصورت غفلت از این کار نیز از سوفی اعتراضی نمی شنید. او هنوز با جرج مهربان بود و اگر چه همه چیز به خوبی همین چندی قبل نبود، اما جرج کماکان دلارهای ذخیرهٔ سوفی را دریافت می کرد.

روی هم رفته اوضاع خیلی هم بد نبود. اگر روزها هم بد می گذشت، قدم زدن‌های شبانه همچنان او را در سرحال می‌داشت. سپس یك شب آقای کاتانزارا را دید که از بالای خیابان به سمت او می آید. جرج تصمیم گرفت به عقب برگردد و به سرعت دور شود که از گامهای آقای کاتانزا را دریافت وی مست است، و بنابراین احتمالاً توجهی به او نخواهد کرد. پس راه خود را مستقیم به جلو ادامه داد تا شانه به شانه آقای کاتانزارا رسید و با این که از شدت اضطراب آماده بود از جا بجهد، وقتی آقای کاتانزارا، بدون کمترین حرفی با چهره و قامتی خشك و با گامهای آهسته از کنارش گذشت، تعجبی نکرد. جرج در پی گریز ظریف خود هنوز نفسی به راحتی نکشیده بود که شنید کسی او را به نام می خواند؛ و بعد آقای کاتانزارا بود که بازویش را می کشید. بوی آبجو از او به مشام می‌رسید. با چشمانی غمناك به جرج خیره شده بود. جرج از شدت پریشانی وسوسه شد که مرد مست را کنار بزند و راه خود را بگیرد و برود.

ولی ممکن نبود با او چنین رفتار کند و به علاوه، آقای کاتانزارا سکه ای پنج سنتی را که از جیب شلوارش درآورده بود به طرف او دراز می کرد.

ـ «بیا، جرج، برو برا خودت یه بستنی یخی بخر.»

جرج گفت:

ـ «اون موقعها گذشته دیگه آقای کاتانزارا، من حالا دیگه یه پسر بزرگ هستم.»

ـ «نه، این طورم نیست.»

آقای کاتانزارا این را گفت و جرج در مقابل هیچ جوابی به فکرش نرسید.

آقای کاتانزارا که در عین تلاش برای راست ایستادن کمی یك پهلو شده بود، پرسید:

ـ «کارت با کتابا به کجا رسیده؟»

جرج که سرخ شدن گونه اش را کاملاً حس می کرد گفت:

« گمون می کنم خیلی خوب پیش میره»

ژتون فروش با لبخند عمیقی که جرج هرگز در گذشته از او ندیده بود، گفت:

ـ «گمون می کنی یا نه، واقعاً مطمئنی؟»

ـ «پس چی که مطمئنم؛ خیلی خوب پیش میره»

با وجود این که سرآقای کاتانزارا کمی خم شده بود، اما نگاهش مستقیم و نافذ بود. او چشمان آبی ریزی داشت که مشکل می شد زیاد به آن نگاه کرد. گفت:

ـ «جرج، اگه یکی از کتابهای اون فهرست رو که تو این تابستون خونده‌ی اسم ببری، به سلامتیت می نوشم»

ـ «نمی خوام کسی به سلامتی من بنوشه»

ـ «یکی رو اسم ببر تا اقلاً بتونم یه سؤالی درباره ش ازت بکنم. چه می‌دونی، اگه خوب کتابی باشه شاید خودمم بخوام اونو بخوونم»

جرج از ظاهر حق به جانب خود خبر داشت، ولی در درون درهم می شکست.

ناتوان از پاسخ دادن، چشمانش را بست، و بعد، پس از دقایقی که چون عمری گذشت، وقتی چشم باز کرد جز جای خالی آقای کاتانزارا، چیزی ندید. اما آخرین کلماتش هنگام رفتن توی گوش و طنین انداز بود: «جرج، راه منو نرو» شب بعد جرج از ترك اتاق خود هراسان بود و با وجود اصرار سوفی در را بازنکرد. صوفی پرسید:

«داری اونجا چه کار می کنی؟»

ـ «کاری نمی کنم»

ـ «دیگه کتاب نمی خوونی؟»

ـ «نه، دیگه نمی خوونم»

سوفی لحظاتی سکوت کرد و بعد پرسید:

ـ «کتابایی رو که میخوونی کجا می‌ذاری؟ من جز اون چند تا کتاب به درد نخور، هیچ‌وقت تو اتاقت کتابی ندیدم.»

معلوم بود که او چیزی نخواهد گفت.

ـ «تو اصلاً لیاقت یه دلار از اون پولایی رو که با جون کندن درمی آرم نداری، چرا من باید به خاطر تو استخوونام روخرد کنم، مفتخور، یاالله برو بیرون یه کاری براخودت پیدا کن.»

نزدیك به یك هفته در اتاقش ماند و فقط هنگام خالی بودن خانه سرکهایی به آشپزخانه کشید. سوفی ابتدا با سرزنش و بعد با التماس از او خواست که بیرون بیاید. پدر پیرش به گریه افتاد، اما جرج با وجود هوای دم کرده و خفقان آور اتاق کوچکش، از آن جا تکان نخورد. تنفس برایش دشوار شده بود و هر نفس چون تنورهٔ آتش ریه‌اش را آزار می‌داد.

سرانجام وقتی که دیگر نتوانست گرما را بیش از این تحمل کند، یك شب، ساعت یك نیمه شب مثل سایه به خیابان خزید. امیدوار بود بدون آن که دیده شود به پارك برسد، اما مردمی که بی حال و بی رمق در جستجوی هوای خنك بودند در سراسر خیابان به چشم می‌خوردند. جرج نگاهش را پایین انداخت و با شرمندگی و با فاصله گرفتن از آنها، راه خود را ادامه داد. به زودی متوجه شد که از محبت مردم نسبت به وی چیزی کم نشده است. دریافت که آقای کاتانزارا در این باره سخنی نزد آنها نگفته است. شاید پس از پریدن مستی از سرش در صبح روز بعد، ملاقات با جرج را از یاد برده است. جرج احساس کرد که اعتماد به نفس خود را آهسته بازمی یابد.

همان شب مردی در گوشهٔ خیابان از او پرسید که آیا حقیقت دارد که او مطالعهٔ آن همه کتاب را به پایان رسانده است. و جرج موضوع را تایید کرد.

مرد گفت که خواندن این همه کتاب برای پسری به سن او کاری فوق العاده است.

ـ «درسته»

جرج این را گفت، و احساس خلاصی کرد. امیدوار بود که دیگر هیچ کس از این به بعد ذکری از کتابها به میان نیاورد. گرچه بر این باور بود که شایعهٔ به پایان رساندن مطالعهٔ همهٔ کتابها از آقای کاتانزارا سرچشمه گرفته است، ولی هنگامی که دوسه روز بعد به طور تصادفی مجدداً او را ملاقات کرد، آقای کاتانزارا حرفی نزد.

در یك غروب، در پاییز، جرج خانه را با شتاب ترك کرد. برای اولین بار پس از سالها به سوی کتابخانه شتافت. همه جا کتاب بود و به هر سو نگاه می کرد کتاب می دید. در حالی که تلاش می کرد هیجان درونی اش را کنترل کند، به آسانی تا صدشمرد، و بعد برای مطالعه پشت میز نشست.

■

---

(۱) ـ برنارد مالامُد (Bernard Malamud) در سال ۱۹۱۴ در بروکلین آمریکا به دنیا آمد و در همان جا بزرگ شد؛ این شهر صحنه حوادث اغلب داستانها و نوولهای اوست. مالامد نوشتن را از دبیرستان شروع کرد، ولی در سالهای بحران اقتصادی آمریکا (۱۹۲۸ـ۳۳) برای تأمین معاش خود به کار در کارخانه‌ها روی آورد. او پس از تحصیل در کالج شهر نیویورك و دانشگاه کلمبیا، به عنوان پروفسور زبان انگلیسی از ۱۹۴۹ تا ۱۹۶۱ در کالج ایالتی اُرگون به فعالیت پرداخت و از آن زمان تاکنون در کالج بنینگتون تدریس می کند. مالامد نویسندهٔ چندین نوول است که مشهورترین آنان «the Fixer» جایزهٔ ملی کتاب و نیز جایزه پولایتزر سال ۱۹۶۷ را نصیب او ساخت. وی همچنین چندین جلد از داستانهای کوتاه خود را منتشر کرده است که «کلاه رامبرانت» (Rembrandt's Hat) (۱۹۷۳) جدیدترین آنهاست. جدیدترین نوول مالامُد نیز در ۱۹۷۹ منتشر گردید.

۲ـ George Stoyonovich

۳ـ Bronx

۴ـ Mr. Cattanzara

● خانم پریسا:

فراگرفتن موسیقی ایرانی سه مرحله دارد: ـ تحصیل و یادگیری تکنیک ـ ریاضت ـ کشف و شهود



خانم فاطمه واعظی (پریسا) برای کسانی که سالیان طولانی با علاقه و دقت و کنجکاوی موسیقی ایرانی را دنبال کرده‌اند، نامی ناآشنا نیست. وی در طول عمر هنری خود عملا نشان داد که می‌توان به عنوان یك زن هنرمند در سالهای قبل از انقلاب اسلامی نقش موثری در این رشته از هنر ملی ایران داشت و علاوه بر آن علیرغم تمامی جاذبه‌های مادی‌یی که در سالهای واپسین عمر نظام منحوس شاهنشاهی برای فریب و انحراف و جذب هنرمندان کشور ایجاد شده بود، سالم ماند و حتی با تحمل بسیاری از مسایل، ارزش کار هنری را به سطح کافه‌ها و کاباره‌های کثیف آن دوران، تقلیل نداد.

و شاید صرفاً به همین دلیل بود که بعد از پیروزی انقلاب اسلامی، شخصیت واقعی و ارزش حقیقی کار خانم پریسا در مقایسه با آن خیل عظیمی که از موسیقی به عنوان وسیله‌ی موثری در جهت ایجاد فساد و بی‌بند و باری در جامعه استفاده می کردند، ناشناخته نماند و از ایشان به عنوان استاد آواز ـ برای خواهران علاقمند ـ دعوت به کار شد. و او که می‌توانست مانند بعضی از دیگر ـ به اصطلاح ـ هنرمندان در همان ابتدای پیروزی انقلاب به خارج از کشور برود و درقبال هزاران هزار دلار پول و کسب شهرت از طریق فیلمهای ویدئویی، هنر خود را تقدیم ضد انقلاب بی‌هویت عیاش کاباره‌نشین پاریس و لوس‌آنجلس کند، در کشور خودش باقی ماند و به کارش به عنوان استاد آواز در انجمن حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی ـ وابسته به صدا و سیمای جمهوری اسلامی ـ ادامه داد.

آنچه را که در زیر می‌خوانید، حاصل گفتگوی ادبستان با خانم فاطمه واعظی (پریسا) استاد آواز ایرانی است.

☐ در موسیقی عرفانی ایران، محال است شخصی بدون ایمان، بتواند به مراحل بالا برسد

☐ آواز خواندن زنان و پخش صدای آنان در جمهوری اسلامی باید تحت ضوابط دقیق شرعی و اسلامی باشد و کنترل شود، در غیر این صورت، زنان خواهند خواند و بسیار هم خواهند خواند، اما در خفا و بدون رعایت هیچگونه اصول و موازین اسلامی و اخلاقی

☐ نام واقعی شما چیست؟ خلاصه‌ای از زندگی‌تان را برای خوانندگان ادبستان بگویید.

■ نام حقیقی من فاطمه واعظی است. در خانواده‌ای متوسط به دنیا آمده‌ام. دوران کودکی و جوانی‌ام در برگیرنده نکته یا مطلب خاصی که قابل ذکر باشد، نیست. اما این را شاید بعضی‌ها ندانند که خانواده‌ام معتقدات دینی و حتی عرفانی داشتند. پدر بزرگ و بیشتر افراد خانواده‌ی پدری‌ام واعظ بوده‌اند و به همین جهت است که نام خانوادگی‌مان «واعظی» است.

☐ از چه زمانی شروع به فراگیری این هنر کردید؟

■ «صدای خوب» در خانواده ما موروثی است. من هم به دلیل این موهبت خدادادی از دوران کودکی به خواندن علاقه داشتم، اما آموزش موسیقی سنتی را زمانی آغاز کردم که دیپلم دبیرستان را گرفته بودم. در سال آخر دبیرستان، در مسابقات هنری رتبه اول را به دست آوردم، و اندکی بعد با مرحوم کریمی ـ استاد آواز ایران ـ آشنا شدم و از آن به بعد تحت نظر ایشان به تعلیم پرداختم.

☐ مراحل مختلف تعلیم خود را نزد استاد شرح دهید. اصولا شیوه تدریس مرحوم کریمی به چه صورت بود؟

■ سبك تدریس مرحوم کریمی به شیوه قدما بود. می‌دانید که قدما موسیقی را به روش سینه به سینه (بدون نت) تدریس می کردند. من به علت علاقه زیادی که به موسیقی داشتم، خیلی زود تمام دستگاهها را آموختم و از آنجایی که مشتاق یادگیری سبك قدما بودم، در حاشیه آموزش دستگاهها، به مطالعه روی کار خوانندگان قدیمی از طریق صفحات بازمانده از آنها پرداختم. به این ترتیب، با دنیای دیگری از موسیقی آشنا و حتی مجذوب آن شدم.

☐ فعالیت رسمی‌تان چگونه آغاز شد؟

■ فعالیت رسمی من از ابتدا از «فرهنگ و هنر» آغاز شد. بعد از آن دوره دوم فعالیتم را با مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ملی (انجمن حفظ و اشاعه موسیقی ایرانی

فعلی) آغاز کردم و کنسرت‌هائی هم در داخل و خارج از کشور از این طریق اجرا شد. بعد از پیروزی انقلاب اسلامی به مدت سه سال در آرشیو مرکز حفظ و اشاعه، مشغول مطالعه و بررسی سبك قدما بودم. بعد از آن، به علت تحولات اداری، ادامه این کار برای من میسر نبود تا این که حدود سه سال قبل از طرف سازمان صدا و سیما، مجدداً به کار دعوت شدم و از آن تاریخ تا به امروز در مرکز حفظ و اشاعه موسیقی مشغول تدریس هستم.

□ آیا شما با تئوری موسیقی و سُلفِژ (نت خوانی) و احیاناً نواختن سازی هم آشنایی دارید؟ آیا فکر می‌کنید یك آوازخوان ایرانی، لزوماً باید تئوری موسیقی و مسایل علمی مربوطه را هم بداند؟

■ بله، من با سه‌تار آشنایی دارم. چند سال است که مشغول یادگیری این ساز هستم و معتقدم یك خواننده حتما باید با یك ساز آشنایی داشته باشد. و همین طور در مورد تئوری موسیقی و سُلفِژ هم باید بگویم که برای خواننده‌ی ایرانی تاحدی لازم است. من خودم مدتی تئوری موسیقی و سُلفِژ را آموخته‌ام اما تدریس آواز همواره به همان صورت سنتی بوده وهست.

□ شما در گذشته به بازخوانی بعضی از ترانه‌ها و تصنیفهای قدیمی پرداخته‌اید. کدام یك از ترانه‌سازان قدیمی ما مورد علاقه‌تان بوده‌اند؟

■ شیدا وعارف.

□ کیفیت خوانندگی ردیف موسیقی ایرانی در زمان ما چگونه است؟ نظر خودتان را در این باره بگویید.

■ آنچه ما امروز به عنوان ردیف‌خوانی از بسیاری از خوانندگان جوان می‌شنویم، فقط نمایشی ازمعلومات و تکنیك خشك و خالی است، بدون هیچگونه ابتکار وذوق و کیفیت معنوی. البته بگویم که در شروع کار موسیقی، تقلید لازم است ولی بعد از مدتی باید به اصطلاح به مقام «نوآوری» رسید تا بتوان نام هنرآموز رایك هنرمند واقعی گذاشت و این به دست نمی‌آید مگر در نتیجه زحمات بسیار زیاد. من بارها گفته‌ام که موسیقی عیناً مانند گام نهادن درعرفان عملی است و به همان ترتیب، مراحلی دارد:

اول، تحصیل و فراگرفتن تکنیك.
دوم، ریاضت.
سوم، کشف و شهود.

متأسفانه امروزه هنرجویان این رشته، فقط در همان مرحلهٔ اول باقی می‌مانند و تصور می‌کنند تمام مراحل استادی را طی کرده‌اند و کار را به پایان رسانده‌اند. درحالی که بعد از مرحلهٔ اول، تازه کارهای اصلی باقی مانده است و اصل، آن دومرحلهٔ بعدی است. این که می‌گویم «ریاضت» منظورم «ریاضت جسمانی» نیست، منظورم «ریاضت فکری» است. و این یعنی رعایت جنبهٔ اخلاقی هنر. اساس هرکاری را «انگیزه»ی آن کار تشکیل می‌دهد. شما مثلا «روزه» را در نظر بگیرید: یکی روزه می‌گیرد و انگیزه‌اش حفظ حیثیت است در این جهان، دیگری می‌خواهد لاغر شود! یکی هم هدفش از این کار، حفظ الصحه است. کار همهٔ اینها هم در ظاهر امر و به چشم ما، روزه است. اما انگیزهٔ اصلی گرفتن روزه، اطاعت امر خدا، جلب رضایت اوو قرب به وی است، و اینها با هم بسیار تفاوت دارند. علامت و نشانهٔ «انگیزهٔ خدایی»، صداقت است. آن کس که با این انگیزهٔ صحیح کار را انجام می‌دهد، کارش مسلماً نتیجهٔ مطلوب دارد و مؤثر واقع می‌شود. و

□ سبك تدریس مرحوم کریمی به شیوه قدما بود

□ بعد از پیروزی انقلاب اسلامی به مدت سه سال در آرشیو مرکز حفظ و اشاعه موسیقی ملی، مشغول مطالعه و بررسی سبك قدما بودم. و از سه سال قبل به دعوت سازمان ـ صدا و سیما به تدریس آواز ایرانی پرداختم

□ عارف و شیدا از بهترین ترانه‌سازان ما بوده‌اند

□ آنچه امروز از بسیاری از خوانندگان جوان می‌شنویم، نمایشی از معلومات و تکنیك خشك و خالی است بدون هیچگونه ابتکار و ذوق و کیفیت معنوی

□ اساس هر کاری را «انگیزه»ی آن تشکیل می‌دهد. انگیزه اصلی در موسیقی باید «خدایی» باشد و آن کس که با این انگیزه کار را انجام می‌دهد مسلما کارش نتیجه مطلوب دارد و موثر واقع می‌شود

□ اگر فردی به قصد خودنمایی و جلوه فروشی و کسب منفعت مادی وارد موسیقی ایرانی شود، برای پیشبرد کارش مرتکب ریاکاری و خیانت خواهد شد

بنابراین کسی که وارد موسیقی می‌شود، ابتدا باید ببیند انگیزهٔ اصلی‌اش چیست؟ اگر به قصد خودنمایی و جلوه فروشی و کسب منفعت مادی وارد این کار می‌شود، مسلما نخواهد توانست صداقت داشته باشد و به همین جهت برای پیشبرد کارش بدون تردید مرتکب ریاکاری و خیانت خواهد شد. و به همین دلیل است که من قلباً معتقدم در موسیقی سنتی ایران که یك موسیقی ذوقی و عرفانی است، محال است شخصی بدون ایمان بتواند به مراحل بالا و کشف و شهود و حتی نوعی الهام، برسد. چون لازمهٔ سِیر در این رشته، منزه شدن و تصفیه شدن از رذایل اخلاقی است. فروتنی و نیستی، از صفات اصلی موسیقی معنوی است، درحالی که پایهٔ موسیقی غیرخدایی بر غرور و خودنمایی گذاشته شده و این هم از صفاتی است که مکرراً در قرآن نهی شده است. از جمله در آیه ۲۰ سورهٔ ۶۷، که فرموده است: «ان الکافرون الافی غرور ـ کفار نیستند، مگر درغرور»...

□ اهل فنّ موسیقی، شما رایك هنرمند برتر می‌دانند که صاحب نجابت است. آیا در ادامهٔ حرفهایتان می‌توانید بگویید که یك هنرجوی مبتدی برای آنکه به مرحله‌ای از کمال برسد، چه باید بکند؟

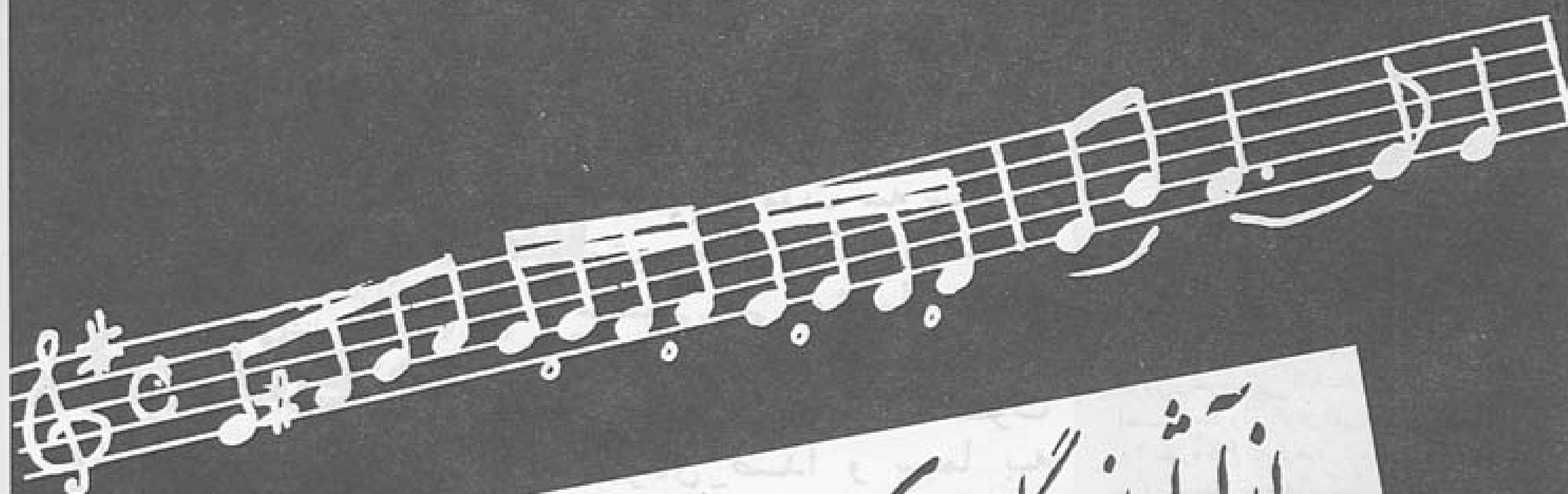
■ این که اهل فن مرا یك آوازه خوان برتر می‌دانند حسن نظر خودشان است و البته موجب دلگرمی من. اما من همچنان خودم را یك هنرجوی مبتدی می‌دانم. دامنه‌ی موسیقی عرفانی ایران آنچنان وسیع است که انسان هرچه در آن بیشتر تفکر می‌کند، بیشتر به نادانی خود پی می‌برد. ۷ سال دوران کناره گیری ظاهری از موسیقی ـ به دور از جنجال و هیاهو ـ فرصت مناسبی بود برای تفکر و تعمق بیشتر در مورد جنبه‌های معنوی موسیقی، زیرا جنبه‌ی ظاهری و تکنیکی آن تاحدودی طی شده بود (مرحلهٔ اول) اما درك این معنا که راستی هرگوشه‌ای و هر نغمه‌ای چه پیامی باید داشته باشد و چه اثری باید در دل انسان باقی بگذارد، احتیاج به تعمق و ریاضت (به آن معنی که گفتم) داشت. و این دوران ـ به یك معنی ـ «انزوا» فرصت بسیار مناسبی بود برای تزکیه‌ی نفس از خودنمایی، جلوه فروشی، غرور و تکبر... وتفکر در این معنی که اساس کار دنیا چیزی نیست، مگر متاعی فریبنده: «و ما الحیوة الدنیا الا متاع الغرور.»

در نتیجه پیامی که من به عنوان یك «هنرجو»ی موسیقی ایرانی برای دیگر دوستان هنرجو دارم این است که فقط به تکنیك اکتفا نکنند و بدانند که تنها با انسان شدن و تخلق به اخلاق صحیح این حرفه و آموختن اصول اخلاقی، کارمی توانند درمسیر تبدیل به یك هنرمند واقعی قدم بردارند و کارشان اثر معنوی داشته باشد.

□ شما درحال حاضر، استاد آواز هستید و برای خواهران تدریس می‌کنید. آیا نظر خاصی در این زمینه دارید؟

■ زنان آوازه‌خوان، همیشه در ایران مطرح بوده‌اند. در کتاب خالقی از استاد مینا و استاد زهره به عنوان دو استاد موسیقی نام برده شده است. در کتاب الاغانی هم در این مورد مطالب فراوان گفته شده. به نظر من آواز خواندن زنان و پخش صدای آنان باید تحت ضوابط دقیق شرعی و اسلامی کنترل شود، زیرا در غیر این صورت، زنان خواهند خواند، و بسیار هم خواهند خواند!، اما در خفا وبدون رعایت هیچگونه اصول و موازین اسلامی و اخلاقی...

□ متشکریم.



ازآثار بزرگان موسیقی ایران مجموعه بسازید

۱- چکاوک سه تار استاد احمد عبادی
۲- ضرباهنگ ضرب استاد حسین تهرانی
۳- شور کمانچه استاد اصغر بهاری
۴- انتظار پیانو استاد جواد معروفی
۵- سپیده پیانو استاد جواد معروفی
۶- خوابهای طلایی پیانو استاد جواد معروفی
۷- افسون آلبوم سه کاسته آثاری از استاد جواد معروفی
۸- شهرآشوب دونوازی سنتور و تمبک حسین تهرانی ، فرامرز پایور
۹- پرنیان سنتور استاد فرامرز پایور
۱۰- همایون نی استاد محمد موسوی
۱۱- افشاری نی استاد محمد موسوی
۱۲- از نیستان آلبوم دو کاسته نی‌استاد محمد موسوی
۱۳- آلبوم شش کاسته آثاری از اساتید موسیقی سنتی ایران
۱۴- آتشی در نیستان همنوازی سه تاراستاد جلال ذوالفنون آوازشهرام ناظری
۱۵- شیدایی همنوازی سه تار استاد جلال ذوالفنون آواز تعریف

مؤسسه انتشاراتی، فرهنگی و هنری رنگین کمان
از تهران و شهرستانها نماینده فعال میپذیریم
جهت هرگونه سفارش با تلفنهای ۳۱۲۵۴۴و ۷۵۶۸۹۱تماس حاصل فرمائید.

جدیدترین اثر استاد محمدرضا شجریان را در دستگاه نوا با هنرمندی اساتید موسیقی و با همکاری ارکستر سمفونیک تهران
تقدیم دوستداران موسیقی اصیل ایرانی مینماید.

اطلاعیه شرکت هالکو

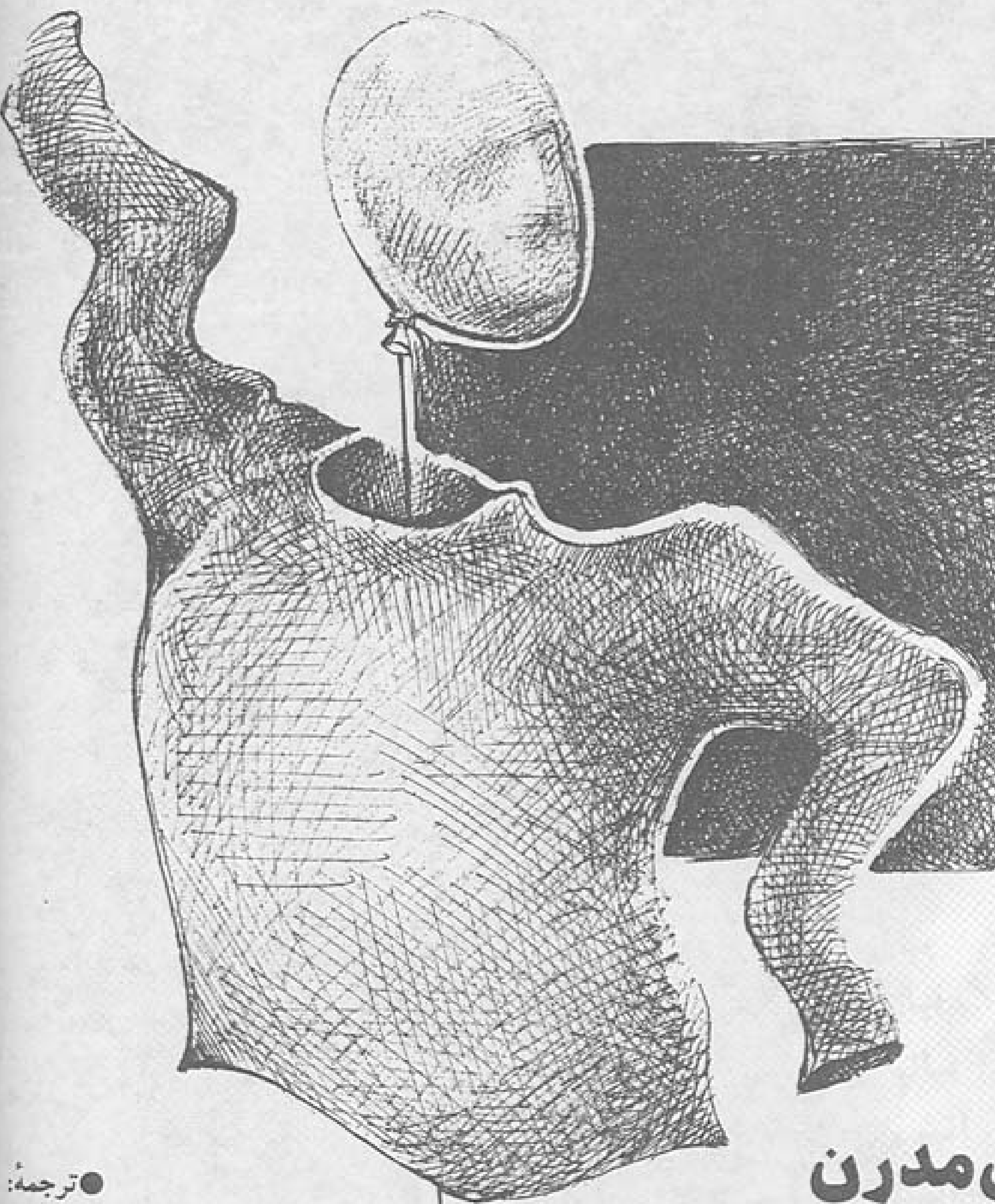
نوار دود عود

آهنگساز: پرویز مشکاتیان
تنظیم آهنگ: کامبیز روشن‌روان
همنوازان آواز: استاد علی اصغر بهاری وداریوش طلائی

با مجوز شماره ۷۱۹ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
متقاضیان میتوانند جهت اطلاع و تهیه اثر هنری به
آدرسهای زیر مراجعه نمایند:

اداره فروش و نمایشگاه شماره (۱) سونی:
خیابان جمهوری اسلامی، چهارراه شیخ‌هادی،
ساختمان سونی
تلفنهای: ۶۶۸۶۵۷ _ ۶۴۰۹۵۷۱ _ ۶۴۰۸۴۷۶

نمایشگاه شماره (۲) سونی:
خیابان جمهوری اسلامی، بعد از چهارراه سی‌تیر، نبش
کوچه مسعود سعد.
تلفن: ۶۷۴۱۰۷



■ توماس استرن الیوت به سال ۱۸۸۸ در سن لوئیز- میسوری- به دنیا آمد. درسال ۱۹۱۰ موفق به اخذ فوق لیسانس در رشته فلسفه از دانشگاه هاروارد شد. پس از آن مدتی به آلمان رفت ولی دوباره به وطن بازگشت و با کمك ازرا پوند به تدریس در هاروارد پرداخت، بار دیگر به آلمان بازگشت و با شروع جنگ جهانی اول، دیگر نتوانست به امریکا بازگردد و به همین جهت از آلمان به انگلستان رفت و در همان جا ازدواج کرد و تابعیت انگلیس را پذیرفت. آثار الیوت نقش بارزی در قلمرو شعر مدرن ایفا کرده است وی در عین حال به عنوان یك منتقد شعر نیز شناخته شده و به پیشرفتهایی در این زمینه نائل شد. او مکتب رمانتیسم را رد کرده و در اشعارش از سنت‌های ادبی رمانتیك تبری جست. او همچنین به جای به کار بردن «واژه‌های شاعرانه» از واژه‌های معمولی و روزمره مدد می‌گرفت و به جای تکیه بر انتزاعات و کلیات، مفاهیم مورد نظر خود را در قالب تصاویر و احساساتی ملموس می‌ریخت. الیوت در اشعار خود، به خصوص در اشعار اولیه‌اش، خلاء معنوی و روحی دنیای مدرن را به تصویر کشید. او علاوه بر نقد وشعر، نمایشنامه‌های منظومی نیز از خود برجا نهاده که از آن جمله می‌توان به «قتل در کلیسا» اشاره کرد.

الیوت درسال ۱۹۴۸، جایزه نوبل ادبیات را به خود اختصاص داد و در ۱۹۶۵ از دنیا رفت.

الیوت، تصویرگر خلأ روحی و ماتریالیسم دنیای مدرن

● ترجمهٔ: زهرا میهن‌خواه

مردگان جاندار

مامردان گمگشته‌ایم
مردانی پوشالی
تکیه به هم داده‌ایم: «با همان تنهایان»
مغزهایمان پرزکاه. افسوس!
آوایمان خشکیده در گلو:
نجوایمان
بس پوچ و بی صداست. تنها صداست
همچون صدای باد، در بستر علف
یا چون صدای پای موشهای خرمایی
برخورده شیشه‌های زیرزمین خالی‌مان

□

شکلی بدون حجم، رنگی بدون رنگ،
نیرویی بی‌توان، حرکتی بدون نا،

□

آه! ای راهیان راه که در گذشته‌اید و رفته‌اید
با چشمهای باز،
در سرزمین ماورای مرگ، آن سوی زندگی
مارا به یاد آرید - نه به مثابه ارواح گمگشته طغیانگر
نه چنان مردان پوشالی، انباشته،
پرزکاه!
چشمها
چشمهایی که توانم نیست حتی
در رؤیاهایم به آنها بنگرم
در سرزمین رؤیایی مرگ
پدیدار نمی‌شوند:
آنجا، چشمها
نور خورشیدند برفراز ستونی شکسته
آنجا درختی است با قامت پرپیچ و تاب
و صداها
گمگشته درباد زمزمه گر
مغموم‌تر می‌شوند
دورتر از افول یك ستاره

□

بگذار بیشتر نروم
در سرزمین خواب و خیال مرگ
بگذار تا بپوشانم
تن پس تن خویش را
در جامه‌ای دگر، چون موش، خروس، مترسك مزرعه
تا باز نشناسندم
همچون باد سرکنم
نه بیشتر...

□

نه تادیدار بی پایانمان
درسرزمین بین‌الطلوعین،
اینجا سرزمین سترون است
مأوای کاکتوسهای خشك
اینجا، ایماژهای سنگی
به پاخاسته‌اند و همینجا
دست گدای مرده‌ای
از قعر سوسوی ستاره‌ای میرا
به لابه درازگشته است.

□□□

آیا، درسرزمین ماورای مرگ
این است سرنوشت:
تنها به پا، دررستخیزبیکران؟
وقتی که ما از مهربانی لبها
لبهای عابدان، ساییده برستون شکسته سنگی
به لرز آمدیم.

□

آن چشمها نیستند
هیچ چشمی نیست
اینجا دراین درهٔ ستارگان میرا
دراین درهٔ پوشالی
این آوارهٔ شکستهٔ اقتدار گم شدهٔ ما...
به هم چنگ می‌زنیم
وخاموش می‌شویم:
گردآمده برساحل رووددم کرده
کوریم، تامگر
آن چشمها دوباره پدیدار شوند
همچون ستاره‌ای ابدی
یا چون گل صدبرگ سرزمین بین‌الطلوعین مرگ:
تنها امید مردان تهی.

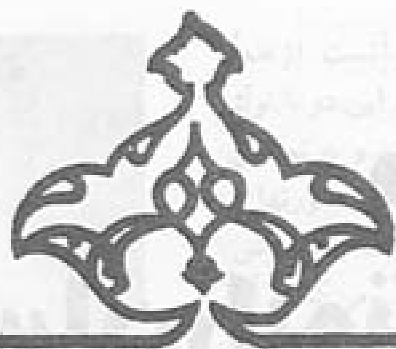
□□□

ما برگرد انجیر وحشی چرخیدیم
ما برگرد انجیر وحشی چرخیدیم
ما برگردانجیر وحشی چرخیدیم
درساعت ۵ بامداد.
میان مفهوم
وواقعیت
میان حرکت
و عمل
سایه‌ای است حائل
(چرا که این قلمرو از آن توست.)
میان نطفه
و آفرینش
میان انگیزه
و پاسخ
سایه‌ای است حائل
(زندگی بس پرجاست)
میان اشتیاق
ودرد
میان اقتدار و وجود
میان هستی و هبوط
سایه‌ای است حائل:
«این قلمرواز آن توست»

□

چرا که از آن توست
این زندگی،
برای توست
دنیا چنین می‌انجامد
انجام دنیا چنین است.
دنیا چنین می‌انجامد:
«نه با انفجار. که باضجه‌ای!»

۱ـ گل صدبرگ: درکمدی الهی دانته سمبل بهشتی است که دران گلبرگهای متعدد آن، همان قدسین هستند.



بسمه تعالی

انجمن ادبی خواجوی کرمانی

با همکاری تنی چند از استادان دانشگاهها، به منظور گرامیداشت و حفظ نام و آثار شاعران صد سال اخیر ایران، تهیه، طبع و نشر تذکره‌ای را تدارک دیده است..

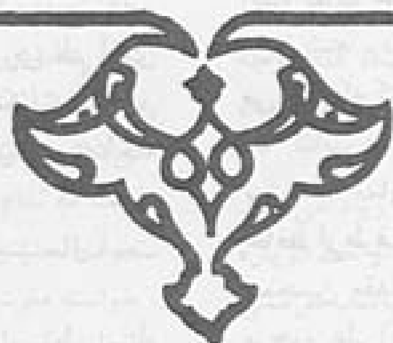
توفیق در انجام این مهم، در گرو همکاری و مساعدت شما هموطنان گرامی و ادب‌دوست است.

لطفاً نام، مشخصات، مختصری از زندگینامه، نمونه آثار و یک قطعه عکس و در صورت داشتن کتاب، نام آثار چاپ شده شاعرانی که در صد سال اخیر می‌زیسته‌اند و اینک در قیدحیات نیستند برای ما ارسال دارید.

همچنین از کلیه شاعران گرانقدر معاصر نیز دعوت می کنیم با ارسال زندگینامه و مشخصات و نمونه آثار خود و در صورت داشتن کتاب، عنوان کتابهای چاپ شده، به انضمام یک قطعه عکس، ما را در انجام این وظیفه یاری دهند.

ضمن تشکر و سپاسگزاری از همکاری شما عزیزان، لطفاً مشخصات و مدارک درخواست شده را به نشانی: تهران ـ خیابان ولیعصر، قبل از چهارراه ولیعصر (روبروی پارک دانشجو) پلاک ۳۶۴ ـ طبقه اول ـ دفتر وکالت نعمت احمدی ارسال فرمایید.

برای کسب اطلاعات بیشتر، می توانید با تلفن ۶۴۰۷۳۲۳ تماس حاصل فرمایید.



● استاد سلحشور

هرچه انسان را به تعالی برساند، هنر است

□ برای شروع گفتگو، قاعدتاً باید از خودتان بگویید...

■ می‌توانم بگویم که برای شروع، انگیزه‌ای در کار نبود. اما یك تشویق بجا باعث شد به طرف خوشنویسی کشیده شوم ـ بدون آنکه در ابتدای کار خواسته‌ای در من وجود داشته باشد. فقط تشویق، باعث این کار شد. کلاس چهارم ابتدایی بودم که معلم خط، شادروان متولی یك روز، سر کلاس سرمشقی داد که همه بچه‌ها از روی آن بنویسند، همه نوشتند و ورقه‌ها جمع شد. دفعه بعد معلم آمد و نمره‌ها را خواند. نمره‌ها بین ۶ تا ۱۲ بود اما به من نمره ۱۶ داده بودند. معلم گفت: «بچه‌جان، پاشو ببینم، چندوقت است خوشنویسی می‌کنی؟ گفتم: «والله تاحالا خوشنویسی نکرده‌ام و چیزی هم در این مورد نمی‌دانم. اولین بار است که خط می‌نویسم، تمرین هم نداشته‌ام». معلم گفت: «ولی کار تو خیلی خوب است و نمی‌شود تا حالا کار نکرده باشی.» او مرا تشویق کرد و گفت خوب است که در کار خوشنویسی قدم بزنم و به این ترتیب بود که من پیش رفتم. در آن زمان در کلاس ششم ابتدایی، امتحانات به طور نهایی برگزار می‌شد و حوزه امتحانات نهایی هم در مدرسه ما بود. روز امتحان معلم خط نیامده بود. مدیر دنبال من فرستاد که تو بیا و از کلاس ششمی ها امتحان بگیر. یك تشویق بجا موجب شد که من توانستم از بچه‌های یك کلاس بالاتر از خودم امتحان بگیرم. اما نمرهٔ بچه‌ها دیگر دست من نبود. کم کم به این کار ادامه دادم، تقریباً از همان کلاس پنجم، ششم دبیرستان که بودم شروع به نوشتن کتابهای درسی کردم. شاید تاکنون درحدود ۱۰۰۰۰ صفحه کتاب نوشته باشم.

□ پس شروع کار با همان تشویق بود و ادامه اش...!

■ موجب ادامه اش دیگر علاقه خودم بود و بس. من جزو افرادی هستم که درجه دکترای هنر گرفته‌اند. محبت کردند و به عدهٔ معدودی این مدرك را دادند و یکی از آنها من بودم.

□ این مدرك را از کجا گرفتید؟

■ از وزارت علوم و وزارت ارشاد و اداره استخدام کشوری هیأتی برای بررسی آمدند. از وزارت ارشاد اسلامی: آقای دکتر حاج سیدجوادی، از وزارت علوم آقای دکتر وحدتی و از استخدام کشوری هم آقای عباسی. هیأت بررسی، آثار مرا بررسی کردند و به من درجه یك هنری دادند که معادل دکترای هنر شناخته می‌شود.

□ نزد کدام استاد تعلیم دیده اید و چند سال است خوش نویسی می‌کنید؟

■ استادانم: شادروانان: استاد زرین خط، استاد علی اکبر کاوه و استاد حسین میرخانی بودند و کار خوشنویسی را از سال ۱۳۳۱ در سطح وسیع کتابت آغاز کردم اما از سال ۱۳۳۳ با نوشتن کتابهای درسی خط من دیگر هنری شد و شکفتگی پیدا کرد.

□ چه کارهای برجستهٔ هنری در این زمینه انجام داده اید؟

□ هنر هیچ وقت درجا نمی‌زند. اگر هنر به نهایت برسد تمام می‌شود.

□ در کار هنر تفکر بیشتر از تمرین موجب پیشرفت می‌شود.

■ کتابهای زیادی نوشته‌ام. از سال ۱۳۳۴ یا ۱۳۳۵ از زمانی که موسسهٔ فرانکلین می‌خواست شروع به تدوین کتابهای درسی کند، من با مرحوم یزدانی به نوشتن کتابهای درسی پرداختیم. آن موقع این کار به عنوان یك حرفهٔ هنری مطرح بود و تا حدودی هم خط مورد پسند قرار گرفته بود و اندك اندك به دورهٔ رونق مطلوب خود نزدیك می‌شد. سال ۱۳۵۰ کتاب حافظ را نوشتم. در آن زمان انجمنی بنام انجمن آر.سی.دی (ایران و پاکستان و ترکیه) تشکیل یافت که با آن انجمن همکاری کردم. بعد، کتابهای درسی مختلف از همه گونه و از هر قسم برای همهٔ کلاسها می‌نوشتم. زمانی بود که کتابهای افغانستان را در ایران چاپ می‌کردند و من درحدود سی مجلد از این کتابها را برای افغانستان نوشتم. مجدداً کتاب حافظی خواستم بنویسم ولی دوست عزیزم استاد یزدانی گفت: بگذار من بنویسم که متأسفانه مقدر نبود و عمرش وفا نکرد که تحریر دیوان را به انجام برساند، ناگزیر من نانوشته‌ها را نوشتم و به پایان بردم که در سال ۱۳۶۶ دیوان با تصحیح و مقابلهٔ با نُسَخ متعدد خاصه با دو نسخه تصحیح قزوینی و خانلری و تدوین و انضمام لغت نامه و ترجمهٔ ابیات و مصاریع به اهتمام شادروان استاد دکتر سادات ناصری و همکاری آقای شهریاری (مهر) طبع مزین و حسن انتشار یافت. البته کتاب سعدی راهم منتشر کردم که مقدمه‌اش را من نوشته بودم. چون گرفتاریم زیاد شده است کمتر می‌رسم که کتاب «کاملی» بنویسم. مثلاً استاد یزدانی سه کتاب حافظ نوشته است که مقدمهٔ آنها را من نوشته‌ام. نمایشگاههایی هم به مناسبت بزرگداشت حافظ از طرف یونسکو در خارج از کشور برپا کردیم. و همچنین مقدمهٔ کتاب گلچین صائب با خط استاد مرحوم علی‌اکبر کاوه به خط من است.

□ چه کار جدیدی در دست دارید؟

■ الان کتاب شاهنامه را به مناسبت هزارهٔ فردوسی آماده کرده‌ایم، که یك گروه هشت نفره از عزیزان خوشنویس، مربیان انجمن خوشنویسان به سرپرستی بنده مشغول این کار هستند. مقدمه اش به خط من است. کتاب بسیار حجیم و بزرگی است. انشاءالله اگر توفیق داشته باشیم می‌توانیم امسال کتاب را آماده و عرضه کنیم. وزن کتاب بالای ۱۱ کیلو است. وزیر محترم ارشاد امکاناتی دراختیارمان گذاشتند، کاغذ هم درحدود ۴۷ تن مصرف شده است. کمك دیگری که کرده اند این بود که ما بتوانیم از آثار هنری و تصاویر ممتازی که در موزه‌ها هست استفاده کنیم. درحال مذاکره هستیم و قرار شده که موزه‌ها را ببینیم، شاید بتوانیم سی تا چهل صحنهٔ نقاشی قدیمی در این شاهنامه درج کنیم و خود شاهنامه هم به هفت رنگ چاپ می‌شود. انشاءالله که توفیق خواهم یافت.

کلام شاهنامه به قدری والا و حکمت آموز و افتخار آفرین است که حد ندارد. به همین دلیل من چکیده‌ای از پند و اندرزهای فردوسی را نیز جداگانه در کتابی جمع آوری کرده‌ام که با کیفیت خوب آن را ارائه خواهم کرد.

□ می‌دانیم که شما و هنرتان را کاملاً نمی‌توان از هم منفك ساخت. اما اگر ممکن است قدری دربارهٔ هنر خوشنویسی و تاریخچه آن برایمان بگوئید.

■ تاریخچهٔ هنر خوشنویسی مفصل است و در اینجا نمی‌توان درباره آن صحبت کرد. در هنر و طریق خوشنویسی بزرگان و نامداران خوشنویس از گذشته‌های دور وجود داشته‌اند. اگر بخواهیم تاریخ هنر خوشنویسی را جزء به جزء بگوییم مطلب خیلی طولانی می‌شود و حافظه من هم ممکن است یاری نکند. خود من در این زمینه آنقدر صاحب نظر نیستم ولی می‌توانم به طور خلاصه خدمتتان عرض کنم که با قلم استاد کل میرعماد الحسنی خط «نستعلیق» به کمال رسید و این خط شیوا به دست و قلم او در تحریر متعالی متجلی گردید. کار میرعماد در آن حد بود که هنوز خوشنویسان دوران ما از لطائف و دقایق آن کسب فیض می‌کنند و به همین ترتیب هنر خوشنویسی سیر تکاملی پیمود و معیار و سرمشق حقیقی خط میرعماد بود و بس. بعد از میرعماد در قرن سیزدهم هجری قمری زمان میرحسین ترك و استاد میرزا غلامرضای اصفهانی فرا رسید. این استادان یك مقدار ظرافت به خط دادند و آثار بی‌نظیری به قلم آوردند. میرزا محمدرضای کلهر که معاصر این استادان و درعصر ناصری بود دقتی تازه در خط نستعلیق روا داشت و

تغییراتی در طرح حروف و رسم خط به عمل آورد که به تدریج دوستداران خط را به آن سبك مشتاق و مجذوب گردانید که سبك نوین او را خوشنویسان عصر ما همواره پیروی می کنند. سرانجام نوبت خط به عصر هنرنمائی استاد بزرگ عمادالکتاب رسید (متوفی به سال ۱۳۱۵). او بی آن که از تعلیم حضوری آن استادان استفاده کرده باشد پس از مدت زمانی که به سبك میرعماد در کمال استادی می نوشت و خط به تمام هویتش مسخر دست توانای او بود و خط شکسته و ثلث و نسخ و دیگر خطوط اسلامی همه قلمرو تحریر و تعلیم او بود مایل به روش کلهر شد و با دید و قریحهٔ هنری خاص خود، سبك کلهر را اصلاح و تکمیل کرد و بسط داد چنانکه شیوهٔ استادانهٔ او روش کلهر را تمامیت بخشید و از خفی و جلّی و از غبار تا کتیبه گسترش و وسعت داد که امروز خوشنویسان معاصر با آنکه خط کلهر را می شناسند و پیروی می کنند اما در عمل، طرح اصلاح عمادالکتاب سرمشق حقیقی ایشان است.

پدر بزرگ خودم، میرزااسدالله شیرازی هم از خوشنویسان مشهور بوده و این که گاهی می گویند خط ارثی است فکر می کنم درست باشد. کمی حاشیه رفتم. به هرحال خط به دورهٔ عمادالکتاب رسید و استاد زرین خط و استاد علی اکبر کاوه و آقایان میرخانی همان اسلوب کلهر و عمادالکتاب را پیروی کردند و تعلیم دادند تا امروز که انجمن خوشنویسان تاسیس شده و به ترویج خط نستعلیق و دیگر خطوط مشغول است. درحال حاضر ۱۹ هزار هنرجو در سطح کشور داریم و چون انجمن مجتمع است به خودی خود رواج خط آسان شده و گسترش یافته است که به عون الله تعالی هرچه بهتر و روزافزون تر خواهد شد. اما هنر هیچ وقت پایان ندارد و این تجلی همین طور قابل پیشرفت است و در هر زمان امکان پیشرفتی هرچند اندك اما محسوس وجود دارد.

□ استاد، بعضیها معتقدند خوشنویسی اصلاً هنرنیست، نظر شما چیست؟

■ نمی توانم چنین بی انصافی‌یی را بپذیرم - شاید خواسته‌اند شوخی کنند! هنر نیست؟ پس چیست؟ خوشنویسی هنر است و از ماندگارترین هنرهاست. وقتی می توان چیزی را به کسی انتقال داد و این انتقال در جهت سعادت و وحدت انسانها قرار گیرد و هدف غائی آن جمال و کمال باشد بی شك هنر است. وقتی امری انسانها را به همدیگر نزدیك کند و هم قلم و با مهارت و لیاقت سازد خودش هنر است. حال هنر نیز چیزی نیست که بگوییم دیگران نتوانند انجام دهند. درآن صورت هنر را بزرگتر از ابعادش گرفته‌ایم. اگر ما بتوانیم به یك درخت یا یك لباس زینت بیشتری ببخشیم که در اندازه و لطافت یك مقدار تحسین برانگیز باشد کار هنری کرده ایم. هرچه انسان را فعلیت و قابلیت و تعالی ارزانی دارد هنر است حال ما سراین موضع دعوا کنیم که نقاشی هنر است چون مثلاً نقاشی با رنگ کار می کند و در خط اثری از رنگ نیست؟ درصورتی که هست، برای آنکه خط را به هر رنگ و یا با همهٔ رنگها می توان نگاشت.

خط چگونه هنر نیست؟ چگونه ممکن است خط زیبا و تمام عیار و استادانه را که هزار نکتهٔ باریکتر از مو در تحریر آن مراعات شده است را هنر ندانیم؟ پس ما هم دیگر هنرها را که مشهور شده اند هنر نمی دانیم! مگر دیگر هنرها چه دارند که خط فاقد آنست. از همهٔ هنرها خط به نقاشی نزدیکتر است چه این دو با نوك قلم، مراد و مطلب خود را بیان می کنند و به نمایش می گذارند اما در کار بیان مقصود، نقاش صورتها و نقشهای موجود در عالم هستی را که دیده و احساس کرده است یا عیناً نقش کرده و یا ترکیب می کند و آن کمپوزیسیون مفهومی تازه پیدا می کند که اگر خوب از عهده برآمده باشد هنر است والا آن نقش به شستن بیشتر مستحق است تا نگاه داشتن و نگاه کردن. اما جنبهٔ هنری خط آنست که با تمامی تعلیم و در نهایت صحت و زیبائی حروف و ترکیب و کرسی بندی رقم زده شده باشد. البته نقاش هم می تواند با خط تا این مرز همراه و همگام باشد ولی در یك مرحله است که هنر خط از هنر نقاشی سبقت می گیرد و آن اینست که نقاش با خطهای کوتاه و بریده بریده و پیوستن به یکدیگر طرح و تصویر را جور می کند. چه بسا گاهی با پاك کردن و محو نمودن و از نو خط و سایه را ساختن نقش را مطابق مدل یا مطابق صورت ذهنی و خیالی خود می سازد و تمام می کند ولی خطاط هنر آفرین مجاز نیست در خط دست ببرد و نقص حرف و ترکیب کلمات را برطرف سازد. یعنی چون قلم را با صفحه آشنا کرد، باید حرف و کلمه و کلام را درحد متعالی و تمام نقش یك قلم بنویسد بلکه بنگارد درصورتی که نقاش هزاران بار قلم را از صفحه برمی دارند و عیبها را برطرف می کند ولی خطاط هنرمند حق ندارد، باید یك قلم کار کند و بنویسد یعنی دست و فرمان مغز آنچنان دقیق باشد که کاتب استاد هرچه می نویسد یك قلم بنویسد و آن نوشته در کمال و تمامی باشد و اگر نوشته را با نیش قلم و قلمتراش مرمت کند کارش را خوشنویسی یا هنرمندی در خط نمی شمارند. خط استادان بزرگ مثل میرعماد و میرزاغلامرضا و کلهر و عمادالکتاب و کاوه و زرین خط و عزیزان میرخانی، و دست پروردگان آنها از اینگونه است که عرض شد. به همین جهت کمال خط هنر است و نقاشی و خط که این زمان مرسوم شده است از درجه اهمیت و اعتبار خوش نویسی می کاهد و به آن به دیدهٔ تحسین و تعظیم نمی نگرند و اما اگر بگویند که در هنر نقاشی فی المثل، صورتی و تصویری و یا نما و نمایش منظره و حادثه و واقعه‌ای به هر نوع که باشد نشان داده می شود که ایجاد خرمی خاطر می کند و مایهٔ روشنی دل و دیده می شود و در خط این موهبت نیست، جواب می دهیم که خط بزرگان هنر همیشه کلام فاخر و آیات بلندفکر و بلاغت و سخنان معجز نشان را به همراه دارد که هیچگاه آثار هنرهای دیگر نمی تواند به آن گویائی و قدرت، حقایق و الطاف معانی و نکته های بدیع و ظریف را بیان کند. خطی که در اوج کمال و جمال هنری است همواره بهترین سخنان را در بَر خود دارد و آن را نگهداری می کند و به بینندگان صاحب ذوق عرضه می نماید و چه هنری بالاتر از این؟

□ وقتی آدم خط زیبایی را می بیند، فقط وجه تحسین برانگیز آن مشهود می شود و این که صرفاً یك نوشته‌ای را به خط خوش بیارایند...

■ چون بعضی از هنرها را چشم زیاد می بیند. استنباطش نیز ساده است، شاید بیشتر از خط درباره هنر عکاسی چنین فکری وجود داشته باشد. هرکسی می گوید خوب من دوربین را برمی دارم و یك عکس



می گیرم. ولی آن کسی که با نور آشناست می داند که زاویه دید، نور و میزانپاژ و... تاچه حد در ثبت تصویر موثر است. عکاسی را دستگاه انجام می‌دهد با همکاری نور. این هم شد هنر؟ آن کسی هنر داشته است که دستگاه را ساخته، صفحه و ورق حساس را به وجود آورده. خط، فوق این حرفهاست. ضابطه‌اش فرمان صحیح مغز و فرمان پذیری جوارح است هرکسی به خط خوبی نگاه کند، می گوید، خوب خوش خط نوشتن که کاری ندارد، من هم می توانم بنویسم. اما وقتی به خط روی می آورد و قلم و قلم‌تراش را آماده می کند که اسباب کار است و می نویسد می بیند نشد. دوباره و چندباره می نویسد می بیند بازهم نشد! تازه می فهمد که این فنّ استاد می خواهد، درس می خواهد، عمر صرف کردن می خواهد بالاتر از همه عشق هنری می خواهد که باید پرورش یابد و اگر یافت به قول استادان بزرگ تازه چهل سال ریاضت لازم است و پس از آنهمه مشقات می گوید:

چهل سال عمرم به خط شد تلف
سرزلف خط نامد آخر به کف

البته در اثر تمرین، خوشنویسی فرد، بهتر می شود اما تازه متوجه می شود کسی که یك خال بالاتر رفته، نوشتن همین یك خال پنجسال طول کشیده است. تازه وقتی که در مسیر این هنر قرار گرفت، می بیند که چقدر دامنه این هنر وسیع است. و من فکر می کنم هرکسی نمی تواند این کار را انجام دهد. اولش همه فکر می کنند، نوشتن خط کار راحتی است و فکر می کنند در عرض دوسه هفته می توانند خوشنویس شوند و به راحتی به مراحل بالا برسند. اما ما افرادی داریم که شاید سی سال است می نویسند، ولی هنوز در راهند. خوشنویسی طوری است که انطباق کامل مغز و دست را می طلبد و به تمرکز و تربیت مطلق و هماهنگی دست و مغز نیازمند است. همیشه آنچه را مغز فرمان می دهد، دست نمی تواند بدان عمل کند. به همین دلیل است که تمام هنرمندها می گویند کار تمام نشده. هرچه هنرمند جلو رفته باشد، حد نهایتش هفتاد تا هشتاد درصد خواسته مغزش را توانسته انجام بدهد. یعنی انجام بیست درصد بقیه امکان ندارد. به همین دلیل است وقتی ◀

هنرمند کاری را انجام می‌دهد، دیگر هنرمندان از او ایراد می‌گیرند و خودش هم می‌تواند ازاین بیست درصد ایراد بگیرد.

□ برای رسیدن به مرحله ایده آلی که شما می گوئید چه باید کرد؟

■ هیچ کس نمی تواند به آن مرحله برسد چون در آن صورت هنر تمام می‌شود. هنر هیچ وقت درجا نمی‌زند. هنر اگر به نهایت برسد، تمام می‌شود. هشتاد درصد نهایت ماست و فقط هشتاد درصد مغز تحت فرمان ما قرار می‌گیرد. مثلاً هنرجو هم می تواند به شصت، هفتاددرصد حاکمیت مغزش برسد.

□ آیا لازمه این انطباق صرفاً تمرین است؟

■ یك مقدار زیادی تمرین است. در کار هنری تفکر بیشتر از تمرین موجب پیشرفت می شود. یعنی بازوی کار و انگشت خط نویس هم شرط هست، اما تفکر مبدأ است و اثرش روی هنر بیشتر است. میرعماد آموزش خوشنویسی را بر سه اصل می‌داند: نگریستن و بذهن سپردن دقایق سرمشقها و نمونه‌های عالی خطوط اساتید ـ فکر کردن به قصد خوش نویسی ـ نوشتن و تمرین دانم...

□ ببخشید استاد، میان کلامتان، همین جا فکر می کنم بتوان نتیجه گرفت که خوشنویسی، قطعاً یك هنر است. چون در نقاشی یا عکاسی و... اگر آن حس و علم حضوری را نداشته باشیم هنر بی‌معنی می شود، در خوشنویسی هم چنین است...

■ اصلا در کل هنر و ادب هم همین طور است. در هنر و ادب، پشتکار، مربی و استعداد نقش دارند البته بهتر آنست که قبول کنیم این هرسه در یك سطح شمرده شود اما استعداد اختیارش به آفرینش و فطرت انسان مربوط است. ولی پشتکار مهمتر از بقیه است از جهت آنکه اگر پشتکار نباشد این هنر ظریف تحقق نمی‌یابد. اگر تمام اینها باشد و پشتکار نباشد فعالیت مربی و استعداد شخص متجلی نمی شود. حتماً باید پشتکار وجود داشته باشد و هنرمند باید مرارت بکشد. اگر هنرمندی نیمه شب از خواب بیدار شد و دید خوابش نمی برد باید به وسیله ابزار هنری که در اختیارش هست کار کند. هرچه گیرایی مغز بیشتر شود، دست هم به همان نسبت تربیت می شود. اما اگر فرد تمرین نکند و «دست» تربیت نشود، متابعت از فرمان مغز به ۲۰ درصد تنزل می کند بعد هنرمند باید کار کند و آن دانسته‌های مغزی را کم کم در ضمن کار پیاده کند. البته هنر خوشنویسی باید عینی و حضوری باشد. اگر فرد مشق خیالی کند راه بجائی نمیبرد پیشرفتی نمی کند. حتماً باید مشق نظری بکند و کار را ببیند و با مربی در تماس باشد تا تمامی کار را دریابد.

□ آیا می توان پرسید خطاط مسئول است، و یا اساساً مسئولیت و وظیفه یك خطاط چیست و اگر اصولاً با طرح سوال مخالف نیستید، در این مورد لطفا توضیح بدهید؟

■ خطاط هم مانند دیگر هنرمندان وظایف اجتماعی ویژه ای به عهده دارد. او با حسن سلوك و رفتار خوب، باید خودش را به گونه‌ای با اجتماع هماهنگ کند که تقریباً عموم و عامه مردم به عنوان یك انسان نسبتاً کامل پذیرای او باشند. البته این اوصاف لازمه زندگی هر فردی است که خود این زندگی هم نوعی هنر است. به خوشنویسی هم محدود نمی شود. هرکه بتواند زیبایی را خلق کند می تواند هنرمند باشد. رسالت ما اینست که هنرمند بتواند وظایف اجتماعی خود را تاحد اکمل انجام دهد.

□ هنر خوشنویسی هم مانند بقیه هنرها ذوقی و سلیقه ای است. آیا درست است که آن را پیرو اصول و قواعد مشخصی کنیم؟

■ شرط لازم خوشنویسی طی کردن مراحل مشخصی است و حد بسیار خوب خوشنویسی در انجمن ما، حد ممتاز است. هنرجو وقتی در انجمن رتبه ممتاز گرفت حداقل سه، چهارسال دیگر هم باید با مربی کار کند.

وقتی به آن نهایت رسید می تواند قدری در سبك نوشتن دخل و تصرف کند، به طوری که باز از سنت جدا نشود. چون خیلیها آمدند که از این سنت جدا شوند ولی پرت افتادند. اگر خوشنویس تکروی کند، فوری فاصله‌اش با پیشینیان آشکار می شود و بر خلاف تحول و پیشرفت قدم برمی‌دارد... کمتر پیش آمده کسی تکروی کند و به نهایت و حد کمال هنر خوشنویسی برسد. مثلاً می توان «ی» را کمی کوچکتر نوشت. اما اگر «ی» را از طول کوچك کنیم، باید از عرض هم آن را کوچکتر بنویسیم. و نمی توانیم بگوییم مثلا دایره‌اش را بزرگ می کنیم اما از آنطرف دیگر کوچکش می کنیم!

□ پس باید قاعدهٔ مشخصی وجود داشته باشد.

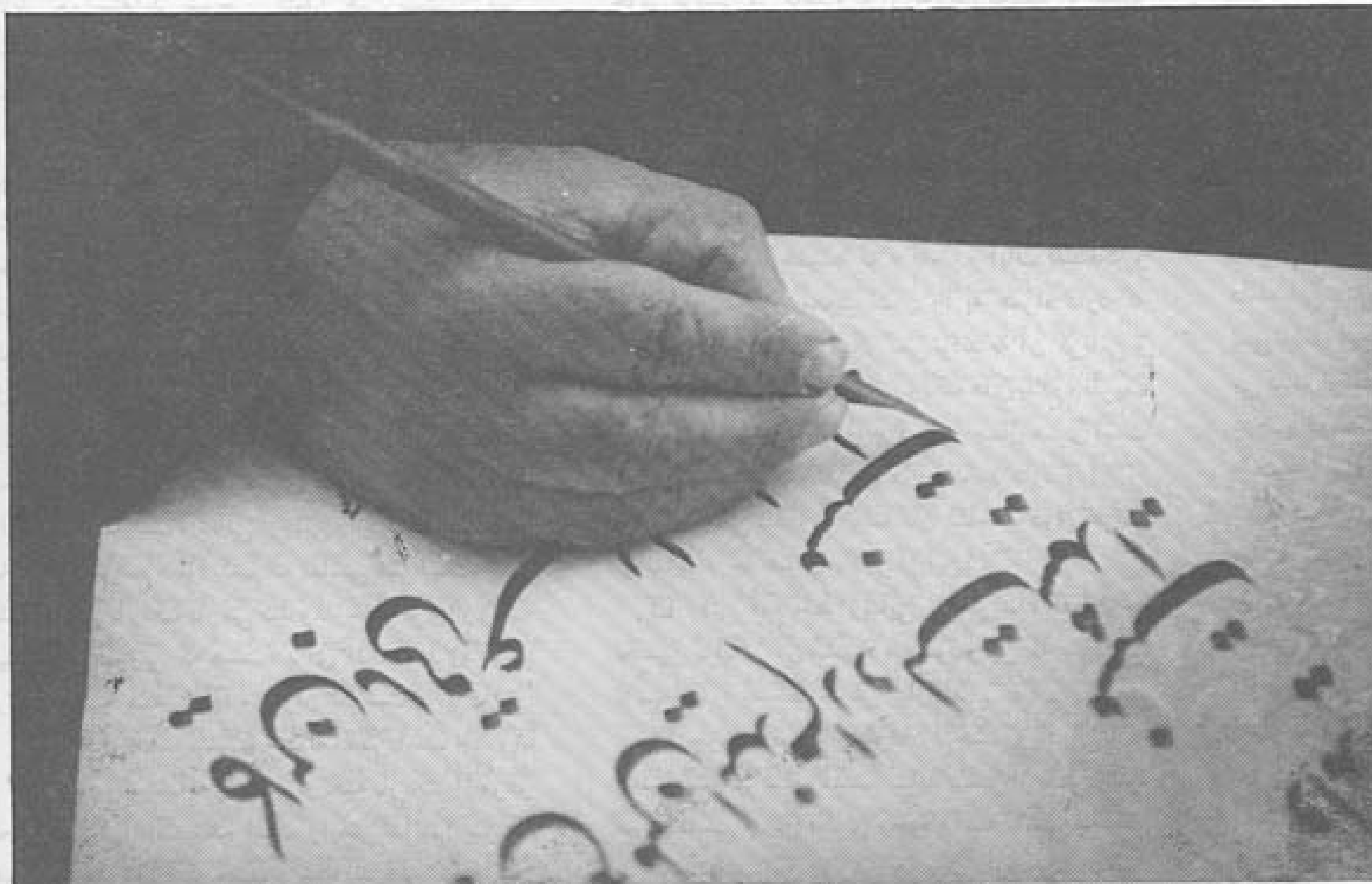
■ همان قاعده سنتی که ما داریم. چهارصد سال است روی این خط زحمت کشیده شده و تجربه شده ـ خیلی مشکل است که از آن قواعد و معیارهای سنتی که بدست آمده جدا و غافل شد.

فرد می تواند پیشرفت کند، اما قاعده را نمی تواند تغییر دهد. ولی اگر کسی خواست موازین و معیارها را برهم بزند و در بند قرار و قاعدهٔ دیگری باشد ناچار میشود که کنار بکشد و با خود و هوادارانش بسازد.

□ آیا تغییر و تحول در خط ضروری است. نظر پیشکسوتان در این مورد چیست؟

■ دخل و تصرف کلی نمی‌توانیم بکنیم. در جزئیات چرا. خط مثل چهره انسان می‌ماند. بنده الان همان‌طور که چهرهٔ عزیزانی را که در این دوره، خوشنویسی می‌کنند، می‌شناسم، خطشان را هم می‌شناسم. با سبك تمام خوشنویسانی که شهرت بالایی دارند آشنا هستم. با اطمینان کامل می توانم خطهای همه این عزیزان را از هم تمیز بدهم. هرکدام از این عزیزان شیوه و سبکشان متفاوت است. اما در کل، کلیات تغییر نکرده است، یك مقدار در جزئیات دخل و تصرف شده. من نمی‌خواهم اسم ببرم و نیازی به اسم بردن هم نیست.

□ صحبت از نوآوری شد، چطور است از نقاشیخط بپرسیم که آیا به نظر شما هنری اصیل است یا مولود نیاز جامعه؟ و یا اصلا یك نوع نوآوری و تنوع طلبی محسوب می شود؟



□ در هنر و ادب سه عامل پشتکار، مربی و استعداد نقش دارند ولی پشتکار مهمتر از بقیه است.

□ چگونه ممکن است خط زیبا و تمام عیار و استادانه را هنر ندانیم؟

□ خط مثل چهرهٔ انسان است. بنده الان همان طور که چهرهٔ عزیزانی را که در این دوره خوشنویسی می کنند می شناسم، خطشان راهم می شناسم.

□ با قلم استاد کل میرعماد، خط نستعلیق به کمال رسید.

■ همان طور که فرمودید در این کار نوآوری وجود دارد البته احتیاج اجتماعی هم هست، درواقع بازی با رنگ، شادی آفرین است. و این بازی وقتی در هنر خوشنویسی به وجود می آید جاذبه خاصی دارد و کشش بیشتری را به وجود می آورد. برهمین اساس از زمانی که نقاشیخط در اجتماع ما باب شد، افرادی که خارج از هنر خط فعالیت می کردند و به هنرهای دیگر مشغول بودند (مثلاً آرشیتکت یا هنرهای تجسمی) جاذبهٔ رنگ توجهشان را جلب کرد و دنبال خط، هم آمدند آنها اغلب به دنبال نقاشیخط آمدند. اما کسی که به نقاشیخط روی می آورد، حتماً باید در هنر خوشنویسی به تعالی رسیده باشد. عزیزانی را که از گذشته به این هنر روی آوردند، چون تعدادشان محدود است، می توانم نام ببرم. مثلاً آقای زنده رودی اطلاعات خطی اش شاید در حدود هفت هشت درصد بود، اما چون در کار رنگ تخصصش بالا بود، توانست کارهای خوبی به وجود بیاورد. اما این کارها برای یك خوشنویس از لحاظ نوشتن جاذبه ای نداشت، بلکه از لحاظ رنگ کاری جاذبه داشت. بعد نوبت به آقای پیل آرام رسید که حدود سی، چهل درصد خط می دانست. بعد از آن استادان محترم آقای احصایی و آقای مافی آمدند و این عزیزان کسانی بودند که در انجمن خوشنویسان حد ممتاز را گذرانده بودند. روی این اصل هنر نقاشیخط برای خوشنویس هم جاذبه داشت، چون علاوه بر بازی با رنگ هنر خوشنویسی هم در آن متجلی شده بود. مثلاً استاد جلیل رسولی کسی بود که تقریباً تمام نمایشگاههایش پرجاذبه و نظرگیر بوده و موفق هم بوده است. عقیده شخصی من این است که ایشان موفق بوده و به همین دلیل در نمایشگاههایش اغلب تماشاچیانش از هنرمندان بزرگ هستند. این استقبال نشان دهندهٔ جاذبهٔ رنگ است که رنگ هم می تواند جاذبه ای در کار خوشنویسی داشته باشد. اینگونه تصرفات بدیع و خوش سلیقگیها ضرر که ندارد هیچ، نفع هم دارد. در گذشته سطرنویسی یا چلیپانویسی یا طرحهای بازوبندی و امثال آنها بوده، امروزه بعضی ها در دایره و بیضی طوری میزانباز می کنند که زیبایی بیشتری به وجود بیاید. این تحولی است که به وسیلهٔ خوشنویس بالاتر از ممتاز باید صورت گیرد. شاگردی که تازه کار خوشنویسی انجام می دهد هرچه اطلاعات رنگ و میزانباز داشته باشد، چون در هنر خوشنویسی قدمی و قلمی نزده، کارش نمی گیرد و نمی تواند پرجاذبه باشد و در این سطح کار کردن خطاست. اما هنرمندی که رده ممتاز و بالاتر از ممتاز را گذرانده باشد کارش برت نیست و می تواند در این زمینه استعداد خود را تجربه کند.

□ نوع خط مورد علاقهٔ خودتان چیست؟

■ کلا کارم نوشتن نستعلیق است. ممکن است شکسته یا نسخ هم بنویسم، ولی به عنوان کار اصلی نیست. چون عمر انسان کفاف نمی دهد که چند هنر را باهم ادامه بدهد. نظر من این است که اگر کسی بخواهد هنرهای مختلف را امتحان کند، درست مثل مرغابی می ماند، در دریا که می رود از ماهی عقب می افتد و در آسمان از پرندگان عقب است و روی زمین حتی از مرغ خانگی! یعنی به حد متوسط می رسد و متوسط هم در اجتماع ما زیاد است. با این که خطهای نسخ و ثلث و نستعلیق می توانند به یکدیگر نزدیك باشند، اما یك هنرمند نمی تواند همهٔ اینها را درحد تکامل داشته باشد و افرادی که در همهٔ این خطوط چیره دست بوده اند مانند استاد فقید عمادالکتاب کمیاب اند.

□ آیا خط نستعلیق هنوز هم می تواند متحوّل شود؟

■ پیشاپیش گفتم که هنر هیچوقت به حد کمال نمی رسد و امکان ندارد هنر به حدکمال برسد. اگر برسد که هنر تمام می شود.

□ قرار بود انجمن خوشنویسان به دانشکده ای تبدیل شود، آیا این خبر درست است؟

■ یك مقداری بحث و تبادل نظر در شورای عالی انجمن شده اما به طور کلی هنوز به آن مرحله نرسیده ایم که بتوانیم این کار را انجام دهیم. فعلاً حرفش هست انشاءالله در آینده بتوان این کار را انجام داد.

□ در مورد خط شکسته مسئله ناخوانا بودن مطرح هست. به نظر شما آیا باید زیبایی را فدای خوانایی کرد یا به عکس؟

■ خط شکسته مانند خط نستعلیق قواعد و ضوابط مخصوص بخود دارد اگر خواستیم خط شکسته را آسان و روان بخوانیم باید مفردات و حروف و اشکال حروف آن خط را یاد بگیریم و با خطوط استادان آشنا شویم آنگاه خوب می توانیم بخوانیم. معمولاً گاهی اوقات اگر خود هنر بخواهد متجلی شود، زیبایی و نمایش صحیح خط ارجح است. اما گاهی اوقات می خواهیم کتاب درسی بنویسیم، اگر بخواهیم هنری را نشان دهیم، چون ادب و هنر لازم و ملزوم یکدیگرند باید کاری را انجام دهیم که عامه مردم بتوانند آن را بخوانند و اگر عامه مردم نتوانستند از آن استفاده کنند ما از کار ادبی فاصله گرفته ایم، ولی اگر مسئلهٔ هنر مطرح باشد، مهم نیست. هنرمند می تواند طوری تابلو را بنویسد که زیبا باشد. اما وقتی که خصوصاً کتابهای درسی مورد نظر است باید خوانا باشد. مثلاً در نوشتن خط نستعلیق گاهی اوقات ما خط را روی هم سوار می کنیم و این کار برای نوشتن کتابهای ابتدایی درست نیست، چون بچه نمی تواند آن را بخواند و از درس خواندن فراری می شود. اما اگر در مقطع راهنمایی و دبیرستان و دانشگاه بخواهیم خط بنویسیم به تدریج می توان از خطهای پیچیده تری استفاده کرد. یعنی کار هنری باید با توجه به گروه سنی مخاطبش صورت گیرد.

□ شما به عنوان عضو هیأت مدیرهٔ انجمن خوشنویسان چه انتظاری از دولت و مسوولین کشور دارید؟

■ خوشبختانه وزارت ارشاد و مرکز تهیه و توزیع کاغذ و چوب به ما محبت کرده اند. همه جور قول مساعدت هم به ما داده اند و دست انجمن را هم باز گذاشته اند. وزارت ارشاد هم با ما همفکری و همراهی کرده و همیشه کتابهای ما را پذیرفته است و در مورد قیمت گذاری هم با ما مساعدت داشته است. چون من چندین سال مسئول انتشارات بودم، اینها را می گویم. وزارت ارشاد طوری زیر بال انجمن را گرفت که انجمن توانست خودکفا شود و خوشبختانه این چندساله توانستیم کمبودهایمان را جبران کنیم. البته از نظر جا و مکان، ما مشکل داریم. الان با ۱۹ هزار هنرجو فقط یك ساختمان مرکزی انجمن را داریم و یك ساختمان اجاره ای برای کلاسها. البته آموزش و پرورش محبت کرده و حدود ۳۷ مدرسه در اختیار ما قرار داده است.

□ پس با این وجود چرا تیراژ کتابهای انجمن اینقدر پائین است و کمبود این کتابها در جامعه کاملا محسوس است؟

■ کل کتابهای ما تیراژ ۵۰۰۰ جلد دارند و ما در حدود ۲۵۰۰ مشترك داریم که درواقع ۲۵۰۰ جلد از هر کتاب برای ما می ماند و با وجود ۱۹ هزار هنرجو تنها به یك دهم هنرجوهای ما کتاب می رسد و مسلماً هنرجوها اقوام و آشنایانی هم دارند که علاقمند هستند. با این وصف مسلماً کمبود به وجود می آید و متأسفانه بعضی از مردم ما هم تا احساس کمبود کنند حریص می شوند. ما توقع نداریم که مثلاً کتاب ۲۰۰۰۰ نسخه ای چاپ کنیم...

□ خیلی ها هم روی چشم و همچشمی به کتابهایی که با خط خوش نوشته شده است، هجوم می آورند.

■ در مورد چشم و همچشمی بگویم. ما کتاب حافظ استاد خروش را در چهار نوبت، به تعداد ۴۳۰۰۰ نسخه چاپ کردیم. در صفحه ۱۴ و ۱۶ این کتاب اشتباهی صورت گرفته بود. ولی هیچکس متوجه این اشتباه نشد. در صورتی که صفحه ۱۴ باید خیلی زودتر به چشم بیاید ولی یك نفر از خریداران زنگ نزد تا متذکر این اشتباه بشود تا اینکه تصادفاً روزی من کتاب را ورق می زدم، به نظرم آمد که غزل اشتباه چاپ شده است که در چاپ بعد این اشتباه را اصلاح کردیم. از همین جا می فهمیم که کتاب در کتابخانه رفته و لای آن یك بار هم بازنشده. متأسفانه این کتابها حالت زینتی و تجملی یافته است. اما خوشبختانه خواندن کتاب در جامعه ما رشد و رونق بیشتری یافته و حتی میتوان گفت سرگرمی خوبی شده و عده بیشتری از مردم به خواندن کتاب روی آورده اند. قبلا در ایران تیراژ کتابها ۲۰۰۰ نسخه بوده ولی الان کتابهای ما چندین بار تجدید چاپ شده و به ۴۰۰۰۰ نسخه هم رسیده است.

□ استاد اگر توصیه ای برای هنرجویان دارید بفرمائید.

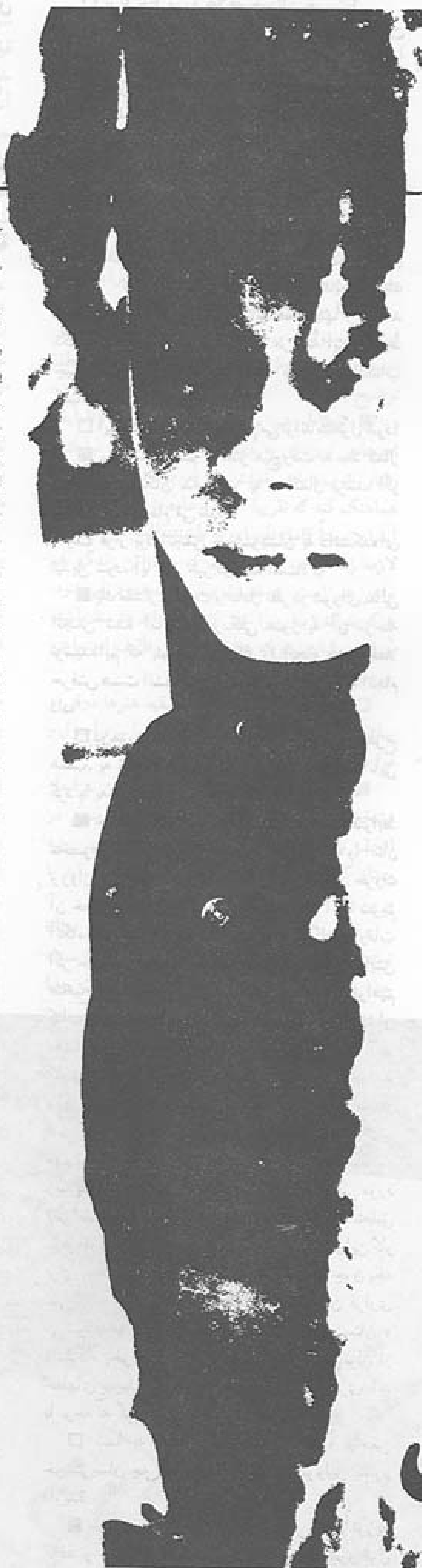
■ پیشنهاد من به هنرجویان این است که چون زمان کلاس کوتاه است و مربی مجبور است که کارش را سریعتر انجام دهد وظیفه هنرجو این است که گلچینی از کارهای برجسته مربی را گردآوری کند و در موقع تمرین از آنها استفاده کند. البته در این زمان کم نمی توان این مسئله را توجیه کرد.

□ از اینکه وقتتان را در اختیار ادبستان قرار دادید. متشکریم.

■ متقابلاً، من هم متشکرم.

حیفِ نون

● سیما وزیرنیا



■ دیشب خیلی بد خوابیده بودم؛ با اینکه مادر منقل کرسی را داغ داغ کرده بود، اما تمام شب نوك دماغم از سرما تیر می‌کشید و صورتم یخ زده بود.

درعوض پاهایم از حرارت تند منقل می‌سوخت. فکر سقف اتاق که هر سال زمستان مایهٔ دردسر بود رهایم نمی‌کرد. دم عصری با پدرم دو سه ساعت پشت بام را بام غلطك کشیده بودیم؛ اما هنوز چکه می‌کرد و صدای ریزش آن در تشت پلاستیکی گوشخراش بود. مادر خرخر می‌کرد. محمد و منیر در یك پاچهٔ کرسی، درحالی که دستشان به گردن هم بود، به خواب عمیقی فرو رفته بودند. پدر آهسته و منظم نفس می‌کشید. خواب عمیقش نشان می‌داد چه قدر خسته است، اما من بدجوری بیخوابی به سرم زده بود. پا شدم رفتم پشت پنجره. شب از ریزش مداوم برف به سفیدی می‌زد. بخار روی شیشه را پاك کردم. از پشت پنجره جز دورنگ سیاه و سفید که درهم پیچ و تاب می‌خوردند و به هم می‌آویختند، چیزی دیده نمی‌شد. ترس برم داشت. صدای چکه آب در تشت مثل صدای پتك توی سرم می‌زد.

چیزی نمانده بود که تشت لبریز شود؛ ولی آنقدر سنگین بود که نمی‌توانستم برش دارم و آبش را خالی کنم. کمی کشیدمش آنطرف‌تر و کاسه مسی زیر شیر سماور را آوردم و زیر سقف، آنجا که به اندازهٔ یك سینی گرد بزرگ متورم شده و طبله کرده بود گذاشتم؛ اما صدای ریزش قطرات آب در ظرف فلزی خیلی بدجور بود، ترسیدم پدر را بیدار کند. دوباره کاسهٔ خالی را برداشتم و تشت را سرجایش کشیدم و تا خرخره زیر لحاف رفتم. نمی‌دانستم با پاهایم چه بکنم. احساس کردم واقعاً زیادی هستند اگر پاهایم را مستقیم دراز می‌کردم بدنهٔ داغ منقل آنها را می‌سوخت. سمت راست، دو جفت پای کوچك داغ بود که گاهی لگد پرانی هم می‌کردند؛ و سمت چپ پاهای پدر بود که تا کمر من پیش آمده بود. با خودم فکر کردم خوابیدن در گور هم نباید به این سختی باشد. برای این که خوابم ببرد شروع کردم به شمردن چکه‌ها: یك، دو، سه، بیست و پنج بیست و شش... هفتاد، هفتاد و یك...

□

صبح با صدای غرغر مادر از خواب بیدار شدم:

ـ«پاشو پسرهٔ تنبل، پاشو مدرسه‌ت دیر می‌شه. پاشو واسهٔ صبحونه نون بخر. بچه‌ها گشنه می‌مونن.»

درحالی که بدنم کوفته بود و از بدخوابی شب، کسل بودم توی رختخواب نشستم. حس کردم زیرم خیس است. وحشت برم داشت؛ قدرت بلند شدن نداشتم. مادر تشت آب را خالی کرده بود و رختخواب پیچ را هم چهار لا کرده، به اضافهٔ یکی دو تکه گونی به جای آن پهن کرده بود. زیر چشمی به قیافهٔ مادر نگاه کردم. خسته و چروکیده واخمو بود؛ اما عصبانی نبود. با خودم گفتم: اگه بفهمه جامو خیس کردم، پدرم در

اومده.
دوباره صدای مادر بلند شد:
ـ «پاشو پسر، رختاتو عوض کن. دیشب خواب موندیم، تشتی که زیر چکه بوده، سرریز کرده، راه گرفته زیر رختخواب تو. پاشو رختاتو عوض کن. افلیج می‌شی‌ها!» انگار همهٔ دنیا را به من بخشیدند. با یك خیز سرپا ایستادم. پس کار من نبوده! سربلند و مغرور، پاهایم را از هم باز کرده بودم که رطوبت زیر شلواری اذیتم نکند. مادر لباس‌هایم را که باید عوض می‌کردم به دستم داد، یك تومان هم گذاشت کف دستم برای نان. چند لحظه بعد روی برف‌های فشردهٔ وسط کوچه با خوشحالی به طرف نانوائی می‌دویدم.

درآن صبح سرد زمستان، سنگك داغ توی دستم حرارت مطبوع و بوی مست کننده‌ای داشت. کلهٔ سنگك را کندم و گاز زدم. همیشه وقتی نان می‌خریدم، اجازه داشتم بین راه فقط کله‌اش را بخورم. اگر از کناره‌هایش می‌کندم، پدر عصبانی می‌شد و می‌گفت: دیلاق حیف نون چرا موش خورش کردی؟

مادرهم وقتی از دستم عصبانی بود می‌گفت: وربریده طاقت نداشتی شیکمتو نیگرداری تا برسی خونه؟ می‌ترسم تو آخرش کله خور بشی!

اما آن روز فرق داشت. مادر از دستم عصبانی نبود و صبح با مهربانی از خواب بیدار شده بود. همینطور که روی برف‌های سفید و تمیز کوچه سر می‌خوردم، سگ مردنی سیاهی از جلویم درآمد. چشم‌های بیحال و مرطوبش را دوخته بود به نان و دم درازش را لای پاهایش تکان می‌داد. تکه‌ای را که کنده بودم تا بخورم جلویش انداختم ـ و دویدم. صدای زمختی گفت: خبر... خبر...

و یك مرتبه، تاپ! چیز سردو سنگینی افتاد پشت گردنم. روی برف‌ها غلتیدم. و برف از توی یقه‌ام راه گرفته بود و تنم را خیس می‌کرد: اما اصلا اهمیت نمی‌دادم.

همهٔ هوش و حواسم پیش نان سنگك بود که دو دستی چسبانده بودمش به سینه‌ام. کار از کار گذشته بود. برفی که از روی یکی از پشت بام‌ها ریخته بودند پائین آن را به صورت خمیر شل و وارفته‌ای درآورده بود. می‌خواستم گریه کنم. سگ سیاه دوباره آمد جلو. چشمهایش را به نان دوخته بود و پوزه اش می‌لرزید. چنان لگدی زیر شکمش زدم که خودم دوباره افتادم. زوزهٔ بلندی کشید و ناپدید شد. این دفعه دیگه واقعاً پدرم درآمده بود مطمئن بودم که کتکه را از پدرم نوش جان می‌کردم. با خودم گفتم، حتماً دست سنگینش را بلند می‌کند و می‌گوید: دیلاقِ حیفِ نون، فقط می‌تونی مثل نردبانِ غول قد دراز کنی. عرضه نداری یه دونه سنگك رو سالم برسونی خونه و بعد محکم می‌خواباند توی گوشم. احساس کردم گوشم تیر می‌کشد با دستِ خیس و یخ زده‌ام مالیدمش. کاش من امروز خُناق گرفته بودم و نمی‌رفتم نان بخرم: کاش وقتی افتاده بودم، پایم شکسته بود که پدرم دلش برایم بسوزد؛ کاش دیشب اصلاً صبح نشده بود؛ کاش سقفِ اتاق ریخته بود روی سر من؛ کاش اصلا زمستان نبود.

یك دفعه آه از نهادم برآمد. تازه یادم افتاد، انشایی را که هفتهٔ گذشته آموزگار گفته بود، ننوشته بودم: «فصل زمستان را شرح دهید»

با این فکرهای درهم و برهم به خانه رسیدم. پدر داشت برف انبوهی را که جلو مستراح جمع شده بود پارو می‌کرد؛ و محمّد با بی‌تابی این پا و اون پا می‌کرد که زودتر برود تو. به سرعت توی اتاق رفتم. نان خیس و خمیر شده را گذاشتم روی کرسی. مادر گفت:
ـ «این دیگه چیه بچّه؟ اوّل صُب کار دستمون دادی؟»
بدون اینکه جوابی بدهم کیفم را برداشتم و زدم بیرون.

□

توی کلاس هیچ حال درست و حسابی نداشتم. دلم از گرسنگی مالش می‌رفت و لباسهایم خیس بود. بدتر از همه فکر لحظه‌ای بودم که در خانه با پدر رو به رو می‌شوم.

یکی دو تا از بچه‌ها انشایشان را خواندند ولی من انگار اصلا توی کلاس نبودم. در دلم دعا می‌کردم که آموزگار صدایم نکند. حالا نوبت پرویز بود که انشای خودش را بخواند. مرده شور ترکیبش را ببرند. افاده‌ای ریغماسی! انگار از دماغ فیل افتاده بود؛ بسکه به ما پز می‌داد! دلم می‌خواست پس گردنش را بگیرم و بندازمش توی برفها که اطوی شلوارش برفها را قاچ کند. دستم را توی جیب کتِ کهنهٔ بدرم کردم، پر برف بود. یك تکه کاغذ را «تا» کردم و بعد آن را «جر» دادم. بچه‌های کلاس همیشه اینجوری سر به سر پرویز می‌گذاشتند، و بعد کاغذ را به هوا انداخته، می‌گفتند:
ـ این باباته!

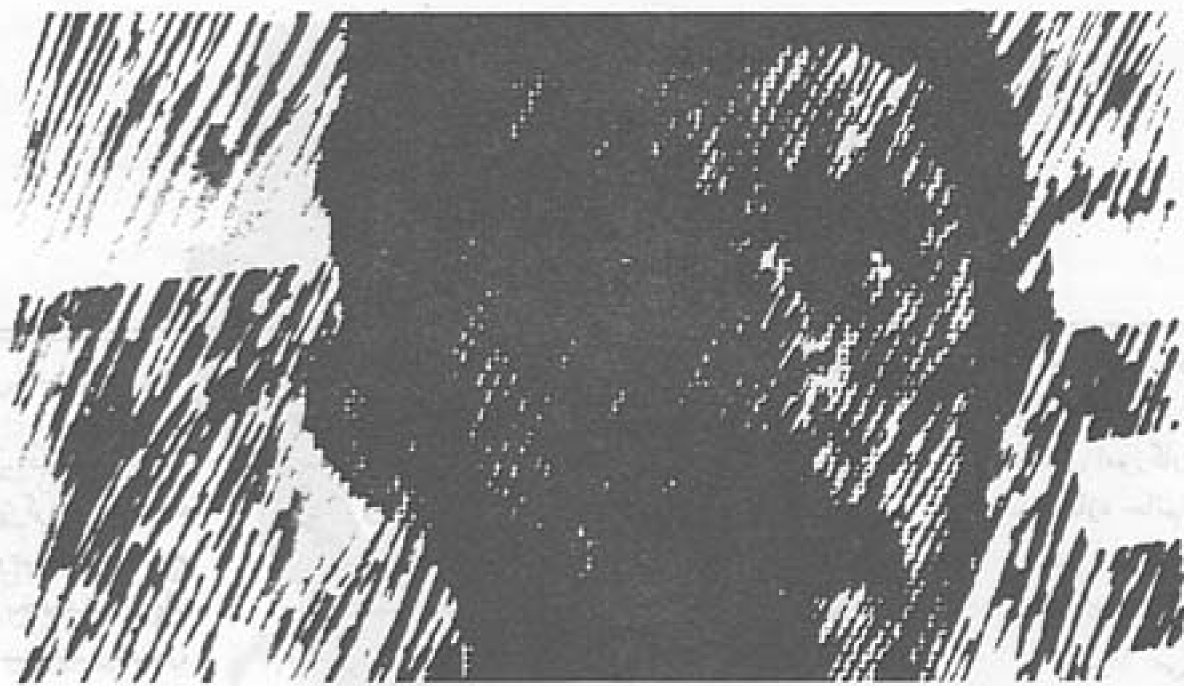
ما همه محکوم بودیم به انشای پرویز گوش کنیم خانم آموزگار می‌گفت: «پرویز انشاش خیلی عالیه گوش کنین، براتون خوبه». امّا به نظر من بعضی جاهاش خیلی خنده‌دار بود. صدای پرویز سکوت کلاس را می‌شکست:
ـ «زمستان فصل قشنگ و شاعرانه‌ای است. در این فصل زمین و درختان لباس سفید رنگی به تن می‌کنند. من روزهای برفی را خیلی دوست دارم و همیشه منظرهٔ زیبای برف را از پشت پنجرهٔ اتاقم نگاه می‌کنم و لذّت می‌برم. گاهی هم آدم برفی درست می‌کنم و با هویج برایش دماغ می‌گذارم و کلاه پدر بزرگم را می‌گذارم سرش. پدرم می‌گوید تو خیلی استعداد مجسمه سازی داری. فصل زمستان برای اسکی که ورزش فرح بخشی است بسیار جالب می‌باشد...»

دیگر صدای پرویز را نمی‌شنیدم. حواسم پی منقل داغ و چکهٔ سقف و خمیر سنگك بود.
ـ «محمود بیاد بخونه».
صدای آموزگار مثل پتکی توی سرم خورد.
ـ «اجازه خانم! مانتونشتیم.»
ـ «چی؟!»
ـ «ما نتونستیم بنویسیم.»
ـ «چرا؟ می‌گم چرا؟ لالی؟. دو تا منفی گرفتی.»
بغض دردناکی توی گلویم گره خورد. نمی‌توانستم نفس بکشم کاش یك لقمه سنگك بود که قورتش می‌دادم روش هم یك قلپِ چای شیرین می‌خوردم؛ ولی بدمصّب از گلویم پائین نمی‌رفت. در دلم گفتم: خوش به حال پرویز که هیجده گرفت.

□

سرکوچه که رسیدم، محمد و منیر را دیدم که با حالتی دستپاچه دم در ایستاده بودند. محمد تا چشمش به من افتاد، گفت: «نمی‌دونی چی شده!»
ـ «چی شده؟»
ـ «یه تیکه از سقف اتاق ریخته.»
ـ «حالا چه کار کنیم؟ دعای من چه بی‌موقع مستجاب شده بود. کاش دعا کرده بودم کمردرد مادر خوب بشه یا پدر خوش اخلاق بشه؛ کاش دعا کرده بودم پدر دوباره کار گیر بیاره؛ کاش دعا کرده بودم صبح که از خواب پاشدم یه پنجاه تومنی، نه؛ یه انشای زمستان زیر بالشم باشه، با خودم گفتم حتماً پدر از ناراحتیِ سقف قضیهٔ سنگك را فراموش کرده... کاش یکی می‌زد توی گوشم. مادر با چشمهای قرمز و پلکهای پف کرده، درآشپزخانهٔ گوشهٔ حیاط پیاز پوست می‌کند. نفهمیدم آبی که از چشمش روان بود، به خاطر پیاز بود یا سقف! همیشه وقتی مادر سرِ ظهر پیاز پوست می‌کند می‌فهمیدیم که ناهار اشکنهٔ سماوری داریم: پیازداغ، یك قاشق آرد، زردچوبه، وآب داغِ سماور. در سرمای زمستان عجب می‌چسبید!

پدر گل و خاكِ کف اتاق را با پارو در سطل می‌ریخت و به حیاط می‌آورد. سلام کردم. جواب نداد. پس قضیهٔ سنگك به خیر و خوشی تمام شده، وگرنه الان پارو روی سر من بالا و پائین می‌رفت. با غرور گفتم: «پدر بیام کمك؟»
ـ «بیا آره، از کت و کول افتادم: ناشکری نشه، زمستون که میاد مصیبت برای ما از در و دیوار می‌باره.»
من برای اینکه اظهار فضلی کرده باشم، گفتم: «اتفاقاً زمستان فصل خیلی خوبیه، خیلی قشنگ و شاعرانه‌س.»
«ـ پدر سگ این شاعرانه‌س، حیفِ نون دیلاق؟!»
صدای پدر بود که مثل رعد غرّید. پارو در هوا چرخی خورد و صاف روی سر صاحب مرده‌ام پایین آمد. ■



● یادداشتی بر فیلم کلوزآپ ساختهٔ کیارستمی

نمای نزدیک از یک خانهٔ عنکبوتی

● فرزاد نصیر مسلم

■ واقعه‌ای حادث می‌شود و کارگردان به وسیلهٔ دوربین فیلمبرداری، واقعه را برنوار خام ضبط می‌کند. و آنچه که پیش از دخالت او به وقوع پیوسته، بازسازی می‌شود. اما این «واقعیّت نمایی» همراه با نوعی دست بردن در «واقعیّت» است. تصاویر فیلم، گزینشی ویژه و آگاهانه از روند وقایع در زندگی عادی است. اگرچه باترکیب خلاق این تصاویر، بیننده در صحنه‌های زندگی عادی حضور می‌یابد اما با دنیایی جدید و «واقعیّتی نوین» روبرو می‌شود: کیارستمی در واقعه یا واقعیّت عینی دخالت می‌کند و بااراده‌ٔ خود به آن سمت می‌دهد. این دخالت به علت تجربه‌ای که خود او از روند پدید آمدن تا پایان حادثه دارد و نیز بالایش واقعیّت در ذهن وی و بروز آن به شکل احساس و زیباشناسی خاصّ، مفهوم پیدا می‌کند. به این اعتبار از تمامی وجوه مکعب واقعیّت، فقط به یك یا چند وجه آن که بیشتر از وجوه دیگر برایش اهمیت دارد نظر می‌افکند. بی شك آنچه که برروی پردهٔ سینما می بینیم نسخهٔ بدل واقعیّت است، چیزی که خارج از ذهن، و با ارادهٔ کارگردان راهی دیگر برای خود در پیش گرفته است. واقعیّتی که از نگاه و دید فردی ثالث، می‌توانست به نوع دیگری به تصویر درآید. به این ترتیب با کادر بسته‌ای به واقعیّت می‌نگریم که کارگردان با دخالتش به ما تحمیل می‌کند. اما با همهٔ بسته بودن این کادر می‌توان فضایی باز برای تفکر و استنتاج را در آن مشاهده نمود: با شخصیتهای فیلم، براساس گفتار خود آنان آشنا می‌شویم بدون آن که دریچهٔ نگاه دیگران بر ما مسدود باشد. یعنی سبزیان، فرازمند، رانندهٔ تاکسی و مهرداد آهنخواه، هرکدام به زبان خویش، خود را به ما معرفی می‌کنند و در عین حال در طول فیلم از دیدگاه هریك از آنها در مورد سایر شخصیتها آگاه می‌شویم. به این ترتیب تماشاگر خود می بیند و می شنود و نسبت به هریك از آنها و کل حادثه موضع گیری می‌کند. تماشاگر می پندارد که به تماشای بازسازی شده از یك حادثه می‌نشیند و عکس‌العمل خاصّی در او ایجاد می‌شود. این عکس‌العمل توسط کارگردان جهت داده می‌شود به این ترتیب تماشاگر در این بازی به بدل خود تبدیل می‌شود. بدلی که در واقعیّت و در حیطهٔ زندگی می‌توانست رفتاری متناقض با رفتارش در هنگام تماشای فیلم داشته باشد. چراغهای سالن سینما خاموش می‌شوند و بیننده لحظاتی بدون وارد شدن تنشهای مستقیم (هرچند منکر پس ماند این تنشها نیستم) بر مسند قضاوت می‌نشیند. با متهم و شاکیان برخورد می‌کند و رای می‌دهد. با سبزیان همدردی و یا محکومش می‌کند. خانوادهٔ آهنخواه را گول خورده به حساب می‌آورد، و شاید هم آنها را مردمانی ساده و پاك بداند که همه چیز را می‌دانسته‌اند. با فرازمند آشنا می‌شود که می‌خواهد «اوریانافالاچی» بشود و برای او آرزوی موفقیت می‌کند و ازسوی دیگر او را جاه طلبی بیش نمی‌داند. رانندهٔ تاکسی (افسر بازنشسته نیروی هوائی) را با دنیای شاید محدودش می‌بیند که «اوریانا» و مخملباف را نمی‌شناسد و از طرف دیگر در یك نمای بدون دیالوگ او را در آرزوی پرواز می‌داند و خلاصه با دنیائی غریب و گنگ آشنا می‌شود که هیچکس در جایگاه اصلی خود قرار ندارد. همه بدل دیگرانند و در رویاها، خود را شخص دیگری می‌یابند. دنیائی که در آن هیچکس برای دیگری احترامی قایل نیست و همه برای به دست آوردن جایگاهی در جامعه و برای وصول به آرزوها و رویاهای خود در تکاپو هستند. آنانکه برای لحظه‌ای محترم شمرده شدن، جانشان فرسوده می‌شود. وجود عزّت، احترام و به طورکلی زیرپا له نکردن شخصیت انسان، خود آرزوئی است بزرگ برای افرادی که در اجتماع گمشده زندگی می‌کنند. چه کسی راست می‌گوید؟ چه کسی دروغ می‌گوید؟ همه چیز را وانهید و بیایید تا بنگریم تا چگونه همهٔ افراد به جای آن که «خود» باشند، مجبور به دیگر شدند احترامی هم اگر هست به پول است و شاید با اندکی تخفیف به عنوانها و شغلهای مردم. جامعه‌ای که عنوانها را بازگو کنندهٔ شخصیت و هویّت انسانی، و تعبد افراد به قوانین و الگوهای ثابت را امری خدشه‌ناپذیر می‌داند. این چنین است که فرد مجبور به فراموش کردن خویشتن خویش می‌شود: باید آن شد که دیگران می شناسندش و دوستش دارند (و شایدهم خود می شناسم و دوستش دارم). اما درگیرودار عمل درمی‌یابیم که این دیگر شدن بسی مشکل است، در حقیقت، ایجاد تناقضی است درخود. ازسویی آشنا بودن به توان و دنیای درونی خود، و از طرفی به هیأت دیگری درآمدن با دنیای مختص به «او». جمع این اضداد، عامل به وجود آورندهٔ آنارشی روحی، کاهش دهندهٔ توانائیها و نفی کنندهٔ خصائل پاك انسانی است آری حقیقت این است که کودکان «مشق شب» که در جامعه‌ای نابسامان و آغشته با دروغ و فقر پرورش یافته‌اند، به افرادی چون سبزیان مبدل خواهند شد. حسین سبزیان، مخملباف می‌شود تا هرآنچه که از دست داده، بیابد. او شخصیّتی است که اجتماع زیرپا له‌اش کرده است، با فقر دست و پنجه نرم کرده و با رنج و درد زیسته است. با هنر، آشنا و عاشق سینما است. مردی که با پای سیکل‌ران زندگی می‌کند. او برای به دست آوردن احترام و اعتبار، مخملباف می‌شود. اما در این نقش، خود را گم می‌کند و به درستی در می‌یابد که توان چنین کاری را ندارد و این «پارادوکس» واقعیت و ذهنیّت در جهت واقعیت، حل می‌شود. اما سبزیان در تنشی سهمگین به این آگاهی دست می‌یابد، و شاید دیگران همچنان بر این رویاها پافشاری کنند: فرازمند، مهرداد، رانندهٔ تاکسی و... در آرزوهای خویش غرق خواهند شد، زیرا در هیچ دادگاهی خود را به محاکمه نخواهند کشید. به درستی سبزیان یك معلول اجتماعی است. اما دیگران تنها «سبزیان» را این چنین می‌دانند. هنوز خود را درآینه ندیده‌اند و هنوز نمی‌دانند که در حیطهٔ گسترده‌تری بدلها نقش‌آفرینی می‌کنند، در جهانی از خود بیگانه و

■ تصاویر فیلم، گزینشی ویژه و آگاهانه از روند وقایع در زندگی عادی است... اما بیننده با دنیایی جدید و واقعیتی نو روبرو می‌شود. کیارستمی در واقعیت عینی دخالت می‌کند و با ارادهٔ خود به آن سمت می‌دهد

■ ساده بودن موضوعات انتخاب شده، یکی از شاخصهای اصلی فیلم‌های کیارستمی است

■ بسیاری از ما در زندگی چشم بر وقایع اتفاقی و بی اهمیت می‌بندیم و آنچه را که خلاف طبع باشد، غیرقابـل اعتنا می‌دانیم... امـا کیارستمی نگاه توام با شك به وقایع و نیز گذر از ظاهر به سوی عمق را به ما می‌آموزد

اسیر در ناهشیاری، غرق شده در توهمّات و پندارها. دریغ از یك لحظه در خود نشستن. سبزیان بازیگر نقش مخملباف، مهرداد در نقش بازیگر فیلمی از حسین سبزیان و همه در یك بازی عمومی و در تعمیم جامعه‌ای در بازی به نقشهای مختلف. تا آن زمان که انسانها نه بر اساس استعداد و توانائی‌شان در انجام کارها و براساس شخصیّت خاصّ خود ارزش گذاری نشوند و تا وقتی جبر کور اجتماعی حکمفرما باشد، آدمها از خود بیگانه و دارای روحی نامتعادل و افسرده خواهند بود که به بازی کردن در نقش دیگران مشغولند.

همچنین رویکردی دیگر در فیلم کلوزآپ قابل تشخیص است که آن عشق به سینماست. آنگاه که سبزیان از سینما سخن می‌گوید، گوئی از چراغ جادوئی حکایت می‌کند که با دست کشیدن برروی آن می‌توان تمام رؤیاها و آرزوهای پایمال شده‌اش را به تحقق درآورد. از جادوئی سخن می گوید که به قلبش آرامش می‌بخشد. چرا که می‌تواند بدون دغدغه با قهرمان داستان همذات شود. از دشمنان انتقام بگیرد و داد خود را از روزگار بستاند. و جدا از طبقهٔ خود لحظاتی با کسی زندگی کند که فقط در رؤیاها می‌توانسته با آن بزید.

در پایان فیلم پس از فراز و فرود بسیار، سبزیان به جایگاه اصلی خود در جامعه باز می گردد.

(اشاره به آنجا که سبزیان زنگ خانهٔ آهنخواه را به صدا درمی‌آورد و در بسته می‌ماند). اما آنگاه که مخملباف زنگها را به صدا درمی‌آورد، در کالبد آرزوها و توهمّات و همچنین قوانین و قراردادها دگر باره روح زندگی دمیده می‌شود. درد تا مغز استخوان نفوذ می‌کند و... پایان فیلم را با همهٔ واقعیت تلخی که در آن نهفته است پذیرا نمی‌شویم.

اما این بازگشت به آغاز و قرار گرفتن همهٔ افراد در جایگاه خود و در حقیقت این «نفی» چگونه توجیه‌پذیر است؟ چون هیچ عملی برای تغییر دادن این واقعه و روند انجام نمی‌گیرد، بازگشت به آغاز، واضح و اجتناب ناپذیر است. امّا به علت تغییر دید ما بینندگان نسبت به این واقعه حالا دیگر این بازگشت برای ما قابل قبول نخواهد بود. چـرا که در دادگاه از محدودیتهای قانونی پا فراتر گذاشته‌ایم. آنجا که رئیس دادگاه مساله را حـل شده می‌انگـاشت، کیارستمی با سئوالات ذیرکانهٔ خود نقبی به روح و روان سبزیان می‌زد و از او انگیزهٔ عملش را جویا می‌شد. به عبارت دیگر آنچه که برای دادگاه حل شده بود، برای ما که چارچوبی فراتر و با نمای نزدیکتر به مشاهده می‌پرداختیم، حل نشده باقی می‌ماند. بنابر این در پایان فیلم عملی که شاید از سوی قراردادها و قوانین اجتماعی پذیرفته شده است از سوی ما پذیرفته نشده، زیرا در فرآیندی هنری، کلیّت ساخت اثر ما را به نفی اندیشه‌های ظاهری‌اش راهنمایی کرده است و این چنین است که در پایان فیلم سبزیان را هر که باشد با دیدی متفاوت با آغاز فیلم خواهیم دید.

توجیه علمی این نفی و انکار و ایجاد «واقعیت نوین» در ذهنیت تماشاگر مربوط به نوع خاصّی از زیباشناسی است که کیارستمی در اثر خود ارائه می‌دهد. ساده بودن موضوعات انتخاب شده، یکی از شـاخصهای اصلی فیلمهـای او است. آن قدر ساده که رئیس دادگاه بر بی‌اهمیت بودن این موضوع پافشاری می‌کند و چیز خاصّ و جالبی در آن نمی‌بیند. او با انتخاب موضوعات ساده و کنکاش در آن، دید تماشاگر را نسبت به پدیده‌های اطرافش وسعت می‌دهد. بسیاری از ما در زندگی چشم بر روی وقایع اتفاقی و بی اهمیت ـ از نظر خود ـ می‌بندیم و آنچه را که خلاف طبع باشد، عملی اتفاقي و غیرقابل اعتنا می‌دانیم. در هیچ پدیده‌ای با دیدهٔ تردید و شك نظر نمی‌کنیم و واقعیات ذهنی خود را مطلق می‌پنداریم. جهان را آنچنان که هست بدون چون و چرا می‌پذیریم. نسبیّت دیدگاهها و تأثیر متقابل را در نظر نمی گیریم، اما کیارستمی نگاه توأم با شك به وقایع و نیز گذر از ظاهر به سوی عمق را به ما می‌آموزد. او از انگیزه‌ها و علتها سخن می‌راند و نفوذ هر فرد را به عمق پدیده‌ها ممکن می‌داند. عکس‌العمل کیارستمی نسبت به وقایع، تجربه و شناسایی جهان، نفی هرگونه تعبد به قوانین پذیرفته شده و جایگزینی سرگذشت به جای سرنوشت می‌باشد. او به تماشاگر می‌آموزد که با کنکاش در روابط درونی و خارجی یك جزء، به شناخت روابط پیچیده‌ای خواهد رسید که او را به شناخت کل کمك خواهد کرد و با شناخت کل، جزء را در عین عمل نسبی مستقلش فقط و فقط در ارتباط با کل توضیح دهد. در ارتباط با این مطلب استفاده کیارستمی از فرم مستندگونه توجیه‌پذیر است. کیارستمی با انتخاب فرم مستند ـ داستانی و گزارشی (که طبعاً با کمك بازیگران

غیرحرفه‌ای صورت می‌پذیرد و هرگونه ظواهر تکنیکی چشم نواز و استفاده از نماهای طولانی در آن نفی می‌شود،) بیننده را با فضا و عمل و عکس‌العمل واقعی روبرو می‌کند و ما را در مسیر تجربه و شناسائی خود از جهان قرار می‌دهد و به این شکل امکان تفحص در باب وقایع و حوادث به ظاهر ساده زندگی را ملموس و شدنی جلوه می‌دهد و دست یافتن به «واقعیتی نوین» را پس از گذر از مسیرهای طولانی با فراز و فرودی بسیار ممکن می‌داند.

چراغها روشن می‌شوند. لحظاتی به فکر فرو می‌رویم، و به جامعه با همه تناقضاتش برمی گردیم. و از این پس به همان شخصیت پیشین خود مبدّل می‌شویم. آغازی دوباره و ازسرگیری بازی. یعنی بازگشت به خویش از حالت بدل در هنگام نمایش فیلم، و سپس مبدّل شدن به بدل اصلی خود در جامعه، در این میان معدود افرادی خود را به محاکمه خواهند کشید و به سوی یافتن حقیقت و درك توانائیهای خود و

گذر از اندیشه‌های ظاهربینانه خواهند رفت، و شاید فقط، مسافر این سفر دشخوار و جانفرسا باشد که بتواند همای سعادت را بیابد. ■

مروری کوتاه بر شیوهٔ «جریان سیّال ذهن» در ادبیات داستانی ایران

● اکبر رضی زاده

مکتب سوررئالیسم که زبان قرن بیستم اروپا نامیده شده است، در سال ۱۹۲۲ میلادی توسط «آندره بروتون» فرانسوی بنیان نهاده شد و در ۱۹۲۴ نخستین بیانیه این مکتب به وسیله مؤسس آن، انتشار یافت و شعرائی چون «لوئی آراگون»، «پل الوار»، «ژرژهونیه»... نیز از برتون استقبال نموده و کار وی را تعقیب کردند.

روانکاوان و روانشناسان وقت، و همچنین نویسندگانی چون «فروید» و «یونگ» از همان ابتدا عدم علاقه خود را نسبت به این مکتب نشان دادند و خواستار ابقا و تداوم رئالیسم شدند. ولی هواداران این شیوه، توجهی به نظرات عنوان شده، نکردند و کار خود را پی گرفتند.

سوررئالیسم از شعر شروع شد و قلمروش به نوول و رمان کشید و کم کم از ادبیات پاراافراتر گذارده و به سایر هنرها (مثل نقاشی، سینما و تئاتر) راه یافت.

با اینکه منتقدان ادبی، این سبک را نوعی بیان و تثبیت تفکر دور از فرمان عقل دانسته، و رابطه‌ای بین آن با قوانین زیبایی شناختی و اصول اخلاقی نمی بینند، ولی سور رئالیست‌ها اعتنایی به این سری باورها نیز نکردند و سدها را شکستند و براصول منطق و اخلاق، کاخی از رؤیا و احلام و اوهام بنا نهادند.

سوررئالیسم با عناوینی چون «جریان سیال ذهن» در انگلیس و «قصه تحلیلی نو» در فرانسه، با نویسندگان شناخته شده‌ای مانند «ساموئل ریچاردسون»، «ویلیام جیمز»، «ویلیام فاکنر»، «هنری جیمز»، «جیمز جویس»، «ویرجینیا وولف» و... به قصه و رمان نفوذ کرد. و تصاویر تخیلی در داستانهای متعارف رئالیستی پدیدار گشت. قید وبند زمان محو شد، رؤیا و کابوس با واقعیت‌ها در هم آمیخت وتئوریهای روانشناختی و مباحثی مانند: «شخصیت‌های چند گانه»، «کشمکش‌های درونی» و... به متون قصه‌ها راه یافت.

عده ای رمان «کلریساهارلو» ساموئل ریچاردسون ـ داستان نویس انگلیسی ـ را اولین رمان روانشناختی می‌دانند که در آن کلریسا ـ شخصیت اصلی داستان ـ به دلیل وضعی که جامعه برایش فراهم آورده، دچار تضادهای درونی می شود و کشمکش‌های ذهنی او، خواننده را تا آخر رمان مشتاقانه به دنبال خود می کشد.

از میان دیگر کارهای فرا واقعی، رمان «گل سرخی برای امیلی» نوشته ویلیام فاکنر آمریکائی، شهرت بسزایی دارد. در این داستان تسلسل زمانی به هم می‌ریزد. زمان پس و پیش می شود و گذشته و حال در تاروپود یك بافت پیچیده ادغام شده و نمادها و تصاویر ذهنی و عینی در هم می‌آمیزد. و این وظیفه خواننده است که زمانها را مرتبا سرجای خود نهاده و وقایع داستان را به طور منظم پشت سر هم بگذارد و



تصاویر ذهنی و عینی را از هم تفکیک کند.

این مقدمه مختصری درباره‌ی طلوع داستانهای ذهنی در غرب بود. حال ببینم این شیوه در کشور ما کی، و توسط چه کسی ابداع شد و مهم‌تر اینکه آیا اساسا ادبیات داستانی ما مجالی برای پرداختن به آن دارد یا نه، و به طور کلی نظر قصه خوانهای این مرز و بوم در این مورد چیست؟

کارهایی به شیوه «جریان سیال ذهن»در ایران قدمت چندانی ندارد. شش یا حداکثر هفت دهه. زیرا متون روانشناختی معتبر، به ندرت به فارسی برگردانده شده و به دلیل عدم استقبال عمومی، کمتر نویسنده‌ای به ترجمه این دست نوول و رمان پرداخته است.

می‌دانید که کار قصه مدرن فارسی از مشروطیت به بعد با نویسندگان شناخته شده‌ای چون جمالزاده، هدایت، علوی، چوبک و... شکل گرفت. زیرا کارهای ارائه شده سنوات قبل از آن، هیچ یک از روند و تکنیک منسجم و شکیلی برخوردار نبود و اکثراً نوشتاری بود تمثیلی که فقط به القای احساس بسنده می‌کرد و از ساخت و ساز عبارات نوین، و شکل و قالب و برداخت، عاری بود. به عبارت دیگر می‌توان گفت اکثر، یا تمام قصص قبل از دوران مشروطه فقط به منظور ارائه آموزه‌های اخلاقی و حکمی و بعضاً برای سرگرمی و تفریح، نگارش می‌یافت و فاقد ارزشهای تکنیکی بود ـ که ادامه این مقوله از موضوع بحث ما خارج است.

کار قصه‌های تحلیلی را در ایران، صادق هدایت با داستان «زنده بگور» تجربه کرد. زیرا تا اواسط دوره قاجار کمتر نویسنده‌ای از کارهای اروپایی آگاهی داشت و هدایت به دلیل انجام تحصیلات عالی در فرانسه، و آشنائی با زبانهای فرانسه، انگلیسی و تا حدودی روسی، توانست با آثارش، باب این بخش از فرهنگ ادبی غرب را در کشور بگشاید.

هدایت، علیرغم اینکه پایه گذار و پیش کسوت رئالیسم مدرن در ادبیات داستانی فارسی بود، اما همونیز به دلیل تناقض و چند گانگی فکری و تضاد درونی و به عبارت دیگر معما وار زیستن، شیوه نوول‌های ذهنی را نیز، بنیان ریخت. او با «زنده بگور» این مقوله را محک زد، و سپس با «سه قطره خون» به انجام رسانده و آنگاه با «بوف کور» تکمیلش کرد.

در این دست کارها، راوی دنیای بیرون (عینیات) را بهانه‌ای قرار می‌دهد برای تبیین دنیای درون (ذهنیات)، و تناسب و ارتباطی تنگاتنگ بین این دو به وجود می‌آورد. به عبارت دیگر واقعیات را دست آویزی قرار می‌دهد برای به تصویر کشیدن تراوشات ذهنی.

در داستانهای «جریان سیال ذهن» واقعیت چیزی نیست جز آنچه راوی می بیند، یا به ما القا می‌کند. این واقعیت‌ها بیشتر از آنکه اطلاعاتی در مورد جامعه و زندگی انسانها باشد، تصاویری از خود راوی و جهان درون او به دست می‌دهد.

عناصر مهم قصه نویسی (طرح، درونمایه، زمان، مکان و...) به گونه‌ای مرموز مطرح می شود. داستان دارای طرح مشخصی نیست و یا طرحی بسیار پیچیده دارد. زمان، فاقد اهمیت تاریخی و تقویمی است. شخصیت پردازی بسیار گنگ و مبهم است. دیالوگها به تک گفتار جسته و گریخته تبدیل می‌شود. مکان، شاید از چهاردیواری اتاق راوی تجاوز نکند. و

بعد از هدایت، معدودی به «شیوه جریان سیال ذهن» پرداختند اما هنوز هم اکثر نویسندگانمان این قبیل کارها را به علت دور از ذهن بودن و عدم درک عمومی، مطرود می‌دانند و به نگارش داستانهای متعارف رئالیستی اهتمام می‌ورزند.

سور رئالیسم از شعر شروع شد و قلمروش به نوول و رمان کشید و کم کم از ادبیات پارافراتر گذارده به سایر هنرها (مانند نقاشی، سینما و تئاتر) راه یافت

کارهایی به شیوه «جریان سیال ذهن» در ایران قدمت چندانی ندارد: شش یا حداکثر هفت دهه، زیرا متون روانشناختی معتبر، به ندرت به فارسی برگردانده شده و به دلیل عدم استقبال عمومی، کمتر نویسنده‌ای به ترجمه این نوع نوول و رمان پرداخته است.

نوشتن قصه‌های تحلیلی در ایران با «زنده بگور» آغاز شد

هدایت، علیرغم اینکه پایه گذار رئالیسم مدرن در ادبیات داستانی فارسی بود، شیوه نوول‌های ذهنی را نیز بنیان گذاشت.

«زنده بگور» اولین تجربه بود اما نه انسجام داستانهای رئالیسم را دارد و نه لغزندگی قصه‌های تحلیلی (ذهنی) را

نویسنده فقط به کشمکش‌ها ووسوسه‌های درونی راوی می‌پردازد. تا به چارچوب‌های قصه نویسی.

همانطور که رفت، «زنده بگور» نخستین گام بود در این راستا. اما به عنوان تجربه‌ای تلخ، این داستان نه انسجام داستانهای رئالیسم را دارد و نه لغزندگی قصه‌های تحلیلی (ذهنی) را. درواقع می‌توان گفت گزارش گونه‌ای است از تجربه‌ای درونی. و به عبارت گویاتر تصاویر داستانگونه ای است از ذهنیات یک دیوانه. خطوطی درهم و نامنظم. اهمیت این کار فقط در کوشش ـ هرچند ناموفق ـ نویسنده است برای ارائه این تجربه.

بعد از داستان مزبور، «سه قطره خون» هدایت مطرح می شود. نویسنده، کاری را که در اثر قبلی موفق به انجامش نشد، در نوشته اخیرش انجام داد و چندی بعد، با «بوف کور» به کمال رساند.

غامض بودن «سه قطره خون» نه در درونمایه نامتعارف آن، که در ساختار تکنیکیش نهفته است. ساختاری که ضوابط حاکم بر نظام واقع گرایی را نادیده می گیرد و معیارهایی ارائه می‌دهد، برای شروع یک کار جدید در ادبیات داستانی ما قصه‌های ذکر شده، و سایر کارهای «جریان سیال ذهن» را نمی توان با معیارهائی که بر داستانهای متعارف رئالیستی حاکم است، کشف کرد. و از این طریق چیزی دستمان را نمی گیرد. زیرا در این قصه‌ها، راوی آنچه را که در ضمیر خود آگاه شخصیت داستان می گذرد به صورت پی در پی و بدون تقدم و تأخر منطقی برای خواننده باز می گوید. پس بهتر است برای کشف و شناخت آنها بیشتر به منطق قصه‌های سوررئالیسم غربی توجه داشت تا داستانهای ملموس واقع گرای فارسی. زیرا همانطور که رفت، کارهای سوررئال بیان و تثبیت تفکر دور از فرمان عقل است و با چارچوب خاصی نمی توان آنرا مهار کرد.

داستانهای متعارف ملموس، به دریایی می‌ماند که همه چیز را پاک و شفاف نشان می‌دهد و عاری از هرگونه پیچیدگی‌های غیر ملموس است و هرچیز درست درجای خود قرار دارد، و نه به عنوان سمبل در جایی مجازی. اما داستانهایی چون بوف کور نه حرکتی به جلو دارد، و نه شفافیت رئالیسم را داراست. به دنیای بسته ای می ماند که مدام به درون خود حرکت می کند. با روندی رو به پائین و عمق. مثل سرابی که در کف جاده می بینیم که هرچقدر به سوی آن حرکت می کنیم، کمتر به آن دست می‌یابیم.

ساختار این نوع کارها به جای آنکه برخط زمانی خاصی قرار گیرد، مستقل از زمان حرکت می کند. به عبارت دیگر در این قصه‌ها هیچ گونه تسلسل زمانی، ترتیب وقایع، و سایر عناصر بیانی داستانهای سنتی وجود ندارد. و مانند شعر سپید براساس سمبل و استعاره و ایجاز، و ذهنیات راوی بر صفحه کاغذ نقش می بندد. از این رو است که اصول سبک سوررئالیسم را سه چیز بیان داشته اند: ۱ـ هزل ـ۲ـ رؤیا ۳ـ دیوانگی!

باری، با «سه قطره خون»، قصه های تحلیلی در ادبیات داستانی ماآغاز شدوداستانهای متعارف عینی، به قصه‌های نامتعارف سمبلیک مبدل شد.

ادامه اختصاصات داستانهای ذهنی از حوصله این مقال خارج است. و با اشاره مختصری به نویسندگان دیگری که به تقلید ازهدایت براین نمط قلم زدند، بحث را به انتها می بریم.

بعد از هدایت معدودی از نویسندگان، از کار او تقلید کردند: [صادق چوبک (سنگ صبور) ـ ابراهیم گلستان (مد و مه) ـ هوشنگ گلشیری (شازده احتجاب) و...]

هنوز هم انگشت شماری از قصه نویسان فارسی زبان، کارهای ذهنی را تعقیب می کنند. ولی اکثر آنها، این دست کارها را بعلت دور از ذهن بودن، و عدم درک عمومی، مطرود دانسته، و به کار نگارش داستانهای متعارف رئالیستی، اهتمام می‌ورزند. ■

فهرست مراجع:

۱ـزبان و نگارش فارسی ـ دکتر حسن احمدی گیوی (ودیگران...)

۲ـ مجله مفید ـ شماره پنجم (شهریور ۶۶) مقاله (سه قطره خون...) نوشته: آذر نفیسی.

۳ـ بازآفرینی واقعیت ـ محمد علی سپانلو (ویرایش هشتم)

● از رؤیا شاپوریان داستانهایی در مجلات مختلف به چاپ رسیده است، و ادبستان داستان «ناجی» را از این رو منتشر می کند که مفهومی از نوعدوستی در عمق فانتزی داستان مستتر است. فضای داستان در فانتزی ذهن یك وکیل رخ می‌دهد، امّا واقعه همچون کوه‌یخی در این آب، شناور است.

ناجی

● رؤیا شاپوریان

■ آقای سلطانی، وکیل مدافع تازه کار دادگستری، در اتاق کارش، خلوت کرده بود و تصمیم داشت قبل از رفتن به دادگاه، یکبار دیگر تمام مطالبی را که باید در دفاعیه بگوید، مرور کند. فکر کرد وسط سالن دادگاه می‌ایستد، ابتدا رو به اعضای هیأت منصفه می کند و سپس به جانب قضات، بعد شروع می کند. اول باید شرحی از ماجرا بدهد. شرح دادستان را که قبول ندارد. دادستان با تمام ابهتش هم اگر پیش بیاید و داد سخن بدهد، نمی تواند کاری از پیش ببرد.

آقای سلطانی به برگهٔ یادداشتش نگاه کرد و یادش آمد که تصمیم داشت قبل از همه، ارفع را احضار کند. ارفع بلند می شود، جلو جمعیت می ایستد و بهت‌زده همه را نگاه می کند. بعد می‌آید پشت تریبون و موقع قسم خوردن، همه می بینند که زبانش چطور می گیرد «ر» را «لام» می گوید و «ز» را «ژ»، و نمی تواند پشت سرهم حرف بزند، مدام میان کلمات، فاصله می اندازد. اول از او می‌پرسد که چندسال است تصدیق رانندگی دارد و تا به حال چندبار تصادف کرده است؟

ـ «من، یازده سال آقا، ... و من... به خدا فقط یك بال از پشتِ سَل، ماشین بِهم ژد، هیچ... تصادف نکلدم آقا.»

حالت ترسی که تو حرف زدنش هست آدم را مشمئز می کند. آقای سلطانی باید یادش باشد که قبل از جلسه حتماً به او گوشزد کند که صاف بایستد و مثل یك مرد، محکم، حرف بزند. بعد از او می خواهد که صحنه تصادف را نقل کند.

ـ «چند بال بگوییم آقا... ما اصلاً نفهمیدیم... آن خانم اژ کجا سبژ شد؟... ما به فِکْلِ ژن و بچه خودمان بودیم... فِکْلِ... اجاله خانه و یکدفعه... یکدفعه ژدیم بهش.» تمام مدت مثل بچه‌های دبستانی خودش را جمع می بندد. اَه، آدم را کلافه می کند.

و دادستان با آن چشمهای ریز و ابروهایی که همیشه در صفحه صورتش عین عقربه‌های ساعت ده و ده دقیقه می‌ایستد، به حاضرین چشم می‌دوزد و می گوید:

ـ «اعضای هیأت منصفه، باور دارند که اگر خانم قاسمی، از نزدیکان آنها بود چه احساسی داشتند و چه‌طور می خواستند سراین مجرم را از تن جدا کنند!»

آقای سلطانی یقه پیراهنش را شل کرد و عرق را از صورت و گردن خود پاك کرد. نمی دانست که اگر واقعاً در موقعیت ارفع قرارداشت چه می گفت؟ در اینجا باید از قدرت خود استفاده می کرد و یا کمال خونسردی پیش می آمد:

ـ «اعضای هیات منصفه، قضات عالی دادگاه، به عقیدهٔ اینجانب برای رأی دادن در این باره نیاز به شناخت شخصیت خانم قاسمی، نیز وجود دارد و بهتر است قبل از روشن شدن روحیات خاص او قضاوت عجولانه ای صورت نگیرد.» این تنها حربه‌ای بود که در دست داشت. زیر لغت عجولانه خط کشید و به نظرش آمد که اگر روی آن تأکید نکند، هرآن، امکان دارد سررشته از دستش در برود و رأیها تثبیت شود.



ابتدا خانم کبیر را احضار می کند. و او قسم می‌خورد که چیزی، جز حقیقت نگوید.

ـ «چهار سال می شد که خانم قاسمی کُلیه‌هایش را در اثر عفونت از دست داده بود و اوایل، هفته‌ای سه روز مرتب می‌رفت بیمارستان زیر دستگاه می‌خوابید، که خونش را تصفیه کنند، اما آخر سریها انگار ناامید شده بود، کارهای عجیبی می کرد. گاهی یك چیزی می‌آورد به کسی می بخشید بعد می‌آمد، آن را پس می‌گرفت. مثلاً یك النگو برای عروسی دختر خانم کازرونی پیش‌کش کرده بود، چند روز بعد آمده بود گفته بود یادگار مادرم است، لازمش دارم. خب، همه می گفتند که آن طفلك، وقتی مدام می بیند خونش را می کشند تو دستگاه، جلوی چشمش، مشاعرش را از دست می‌دهد. بالاخره هرکس طاقتی دارد.»

و آن وقت حتماً یادش می افتد که ادای آدمهای با احساس را درآورد و اشکهایش را پاك کند و بگوید:

«ـ زن خوبی بود. خدا رحمتش کند».

و آقای سلطانی باید یادش باشد که تا خانم کبیر، انسان دوستی اش را بروز نداده و قاتل اورا محکوم نکرده، اورا پایین بیاورد. روز اول هم که وکالت ارفع را برعهده اش گذاشتند، می‌دانست که دفاع از او فایده ای ندارد. تمام قوانین مشخص بود و قتل غیر عمد، پنج سال، حبس داشت. آن وقت، زن ارفع، باآن قیافه درهم، با خالهای متعددی که روی صورت داشت، پیش او آمد و شروع کرد که اصلاً شوهرش، مرد دست و پا چلفتی ای است و او اگر عقل الانش را ده سال پیش داشت، هیچوقت زن او نمی شد. یك بار هم هفته پیش ماشین را تو جوب انداخته بود، حتی یك بار تو جادهٔ شمال، گوسفندی را که از گله جدا شده بود، زیر گرفت. هرچه بهش گفتم مرد، از وسط گله رد نشو، شگون ندارد...» و خلاصه آخرش هم افتاد به التماس کردن که اگر شوهرش زندانی شود او و سه تا بچه‌اش آواره می شوند و از گرسنگی تلف می شوند.

نه اینکه آقای سلطانی دلش سوخته باشد، نه، فقط می‌دانست که بالاخره هر متهمی به یك وکیل نیاز دارد و هر وکیلی هم وظیفه ای دارد. بار قبل هم دفاع از یك زن خانه‌دار را، عهده داشت که در دعوای خانوادگی با ساطور شوهرش را زخمی کرده بود، تمام قوانین علوم طبیعی و رفتاری را پیش کشیده بود تا اثبات کند که در لحظه خشم، انسان قدرت تصمیم گیری ندارد و خلاصه موفق شده بود. اما حتماً دادستان باز وسط حرف می پرید و می گفت:

ـ «اگر چنین جنایتکارانی را که مانع امنیت و آرامش جامعه می شوند ببخشاییم و آسوده رها کنیم، تکلیف انسانهای بیگناهی که هرروز باید در این شهر به آسودگی قدم بردارند چه می شود؟»

و همه برایش دست می زنند، حتی تمامی اهالی محلهٔ خانم قاسمی، که دلشان می خواست از شر او خلاص شوند!

در اینجا باید خانم بزرگ‌نیا را احضار کند که از مدتها قبل، خانم قاسمی را می شناخته است و قبل از همه اهالی ساکن این محل بوده:

ـ «پیش از آنکه مریض شود خیلی به همه ما می‌رسید. اصلاً آدم فریادرسی بود. یك دفعه می‌دیدی در خانه را به شدت می کوبد و دو تا شیشه شیر می‌دهد

که توصف ایستاده، برای بچه‌ها گرفته: «من که مصرف ندارم، برای شما». بله، شوهرش چندین سال پیش فوت کرده بود و خودش تنها زندگی می‌کرد. بچه هم نداشت... اما خب از وقتی مریض شد خودش از بقیه کناره گرفت. گوشه گیر شده بود».

آقای سلطانی، یکدفعه، فکر کرد که اگر شهود در اظهاراتشان پرحرفی کنند، حساب از دست خودش هم در می‌رود. باید فکری می‌کرد، قبل از آنکه دادستان با استفاده از موقعیت پا پیش بگذارد. و بخواهد تمام قوانین راهنمایی و رانندگی را مطرح کند که روشن کردن چراغهای جلو اتومبیل در شب و داشتن زنجیر در سطح لغزنده از واجبات است، باید برای ارفع جوابی پیدا می‌کرد. دیروز هم ارفع را برده بودند معاینه چشم، آنهم به دستور دادستان، تا شاید بتواند اثبات کند که یك نقص جزیی در دیدش بوده و باید با عینك رانندگی می‌کرده است. اما آقای سلطانی زرنگتر بود، می‌دانست که می‌تواند تمام خطاهای بینایی را که پایه فیزیکی دارند شرح دهد و به آنها اثبات کند که در یك شب بارانی، حتی برای چشم سالم هم دیدن افراد یا اشیاء خیالی، عادی است. حتی انعکاس چراغهای خیابان ممکن است به نظر شیءهای متحرکی بیاید که راننده فکر کند دوچرخه سوار یا اتومبیل دیگری درکنارش است. بنابراین دیدن شیء یا فردی در این موقعیت، قابل اعتماد نیست و قوانین مربوط به نارنجی پوشیدن رفتگرهای شبانه خیابانها هم ناشی از همین واقعیت است و گرنه آنها هم مثل همه کارگرها، سورمه‌ای می‌پوشیدند. بعد باید به گزارش بیمارستان اشاره کند که خانم قاسمی در موقع حادثه لباس مشکی به تن داشته است. این نکته توجه آقای سلطانی را جلب کرد و روی برگه یادداشتش دور لباس مشکی را خط کشید. اما می‌دانست که دادستان چیزی بهتر از آن دارد که بگوید. که اصلاً ارفع آن موقع شب با سرعت هشتاد کیلومتر در ساعت در آن خیابان چه می‌کرده است؟ و چرا حواسش را برای دیدن عابرین پیاده که از عرض خیابان می‌گذرند جمع نکرده است؟

همین لحظه برقی تو ذهن آقای سلطانی درخشید و به نظرش آمد قانون «خودداری از کمك به مصدومین و مجروحین» برای چنین مواقعی نوشته شده است. به طرف کتابخانه رفت و قطورترین کتاب قانون را بدون نگاه کردن به فهرست باز کرد و صفحه مورد نظرش را پیدا کرد:

«هر کس شخص یا اشخاصی را در معرض خطرجانی مشاهده کند و بتواند با اقدام خود از وقوع خطر یا تشدید آن، جلوگیری کند و از اقدام به این امر خودداری نماید به حبس جنحه ای تا یکسال و یا جزای نقدی تا پنجاه هزار ریال محکوم خواهد شد».

آقای سلطانی، یك لحظه به سطرهای کتاب خیره ماند و به سرعت چیزهایی را که می‌خواست یادداشت کرد و فکر کرد با مطرح کردن آن می‌تواند استدلال کند که اگر ارفع بلافاصله خانم قاسمی را سوار ماشین خودش نمی‌کرد و به بیمارستان نمی‌رساند، جداً در برابر وجدان خود و تمام قوانین جزایی محکوم بود اما این که او بدون فوت وقت، و بدون ترس از به خطر انداختن خود، شرافت به خرج داده و مصدوم را به بیمارستان رسانده نشان می‌دهد که هیچ سوء نیتی در کار نبوده و باید بخشیده شود. هرچند این فکر خیلی تسکین دهنده بود وقتی به نظرش آمد که می‌تواند یك قدم فراتر برود و با احضار کردن یکی از پسرهای محله خانم قاسمی نتیجه دیگری هم بگیرد، واقعاً هیجان زده شده بود. باید به پسر بگوید فقط در مورد آگهی حرف بزند و از عکس‌العمل همسایه‌ها هم ترسی نداشته باشد.

ـ «حدود یکسال پیش بود که یك روز ما داشتیم تو کوچه فوتبال بازی می‌کردیم، خانم قاسمی ما را صدا زد درخانه‌اش، و یك دسته کاغذ به ما داد که به در و دیوارها، تو محل بچسبانیم. بالاش عکس خودش را چاپ کرده بود و زیرش هم نوشته بود از همه دوستان و آشنایان درخواست می‌کند به او یك کلیه بدهند. گروه خونش را هم نوشته بود. همه اهالی وقتی آگهی را دیدند خودشان را کنار کشیدند. البته خیلی‌ها می‌گفتند که گروه خونشان به او نمی‌خورده اما کم‌کم همه اعلانها را از روی در خانه‌شان کندند و با سیم و اسکاج جای چسبش را شستند.» آقای سلطانی دیگر مهلت نمی‌دهد با اعتماد به‌نفس جلو می‌رود و می‌گوید:

ـ «خانمها، آقایان، اعضای هیأت منصفه، در اینجا می‌توانم با صراحت نتیجه بگیرم برطبق ماده‌ای که چند لحظه پیش قرائت شد تمام اهالی محله که از وضع بیماری خانم قاسمی خبر داشته‌اند و هیچ کمکی به او نکرده‌اند مقصر شناخته و محکوم خواهند شد.»

نه، این الفاظ حتماً نظم دادگاه را به هم می‌زند. همهمه‌ها اوج می‌گیرد و همه اعتراض می‌کنند و قاضی چنان روی میز می‌کوبد که آدم فکر می‌کند از ارتعاش آن، کلاه از سرش می‌افتد. می‌گوید:

ـ «جلسه رسمی است. ادامه بدهید.» و به آقای سلطانی هشدار می‌دهد که قضایا را با نظم بیشتری مطرح کند که به نتیجه برسند.

اینجا باید باز از ارفع کمك بگیرد که تعریف کند بعد از رساندن او به بیمارستان چه اتفاقاتی افتاده است.

ـ «آقا به خدا ما بیگناهیم... ما... هَلِجی از دستمان بل می‌آمد کلدیم... بِلانکال پیدا نشد، مجبول شدیم لوکول بگیلیمش.»

آقای سلطانی فکر کرد اگر همان طور که زنش می‌گفت دست و پا چلفتی باشد تعجبی ندارد که قبل از همه کار او را زمین هم زده باشد، اما تو گزارش بیمارستان که چیزی نبود. زنش می‌گفت حواس پرتی هم دارد. برای همین نباید زیاد ازش سئوال کند ممکن است وضع بدتر شود. می‌گفت: «صبح بهش می‌گویم می‌آیی خانه گوجه فرنگی هم بخر، بیاور، وقتی می‌آید می‌بینم بادمجان خریده و خلاصه... اما بالاخره سایه مرد باید بر سر آدم باشد وگرنه بدبخت می‌شود.» نه اینها اصلاً به درد آقای سلطانی نمی‌خورد. نامهٔ خانم قاسمی را باید پیش می‌کشید.

نامه دربیمارستان زیرنظر کارشناس پلیس ضبط شده حاضر است. خیلی مختصر. وصیت کرده که هر عضو سالمی دارد قبل از سرد شدن جسد به کسانی که محتاجند پیوند زده شود. برای آنکه باورشان بشود باید دکتر ارشدی را که از اهالی محل است احضار کند.

ـ «گاه و بیگاه درخانه می‌آمد و راجع به همه چیز حرف می‌زد. راجع به وضع خیابانها و یکطرفه بودن کوچه که باعث سختی عبور و مرور می‌شود و خیلی چیزهای دیگر. راجع به پیوند کلیه هم یك بار سئوالهایی کرد. من به خانم گفته بودم به او حالی کند که پول جمع کند و برای خودش یك کلیه بخرد. اما خب گوش نمی‌کرد یا این که وسعش نمی‌رسید.» آقای سلطانی یك بار دیگر کاغذهایش را پشت سرهم مرتب کرد و آماده شد تا قضیه راخوب درك کند:

ـ «قضات شریف دادگاه، اعضای هیأت منصفه، برطبق اظهارات شهود، من باجسارت کامل عرض می‌کنم که همهٔ ما درمقابل خانم قاسمی مسئولیم. بخصوص پرسنل بیمارستان که با اهمال کاری مانع ازاجرای وصیتنامه شده‌اند چون هر وصیتنامه‌ای فی‌نفسه، لازم الاجراست. و خانم قاسمی اگر برای مرگ هر راه دیگری، انتخاب می‌کرد،نمی‌توانست یقین کند که جسد اورابه موقع پیدا کنند و به بیمارستان برسانند. بنابراین دراین قضیه تنهاکسی که به سود خانم قاسمی عمل کرده است ارفع بوده و خانم قاسمی باانتخاب چنین مرگی، سنگدلی همه انسانها را محکوم کرده است. از طرفی نمی‌توان از او انتظار داشت که راه دیگری برای مرگ انتخاب کند چون تخریب زودرس اعضا دراثر عدم دریافت اکسیژن دراثر خفگی مانع پیوند عضو است وهمچنین مسمومیّت با هر ماده شیمیایی دراین امر، اشکال ایجاد می‌کند. و به طور یقین اگر خانم قاسمی قصد تبرئه کردن ارفع را نداشت نامه را در ساك خود نمی‌گذاشت.»

همه مرعوب می‌شوند و روی صندلیهایشان میخکوب می‌مانند. دادستان سراسیمه برمی‌خیزد و اعتراض می‌کند و می‌گوید که با توجه به ازدست دادن مشاعرش، خانم قاسمی، قدرت این تصمیم گیری را نداشته، اما این خود بهترین دلیل است براینکه او مرگ خود را از دیگری طلب کند چون باتوان فکری کمی که داشته، قادر به اجرای تصمیم خود نبوده است. او که تا آن زمان نجات زندگیش را ازدیگران التماس کرده بود این بار مرگ را درخواست کرده و ارفع تنها کسی بوده که در این بازی، نقش خود را درست انجام داده است.

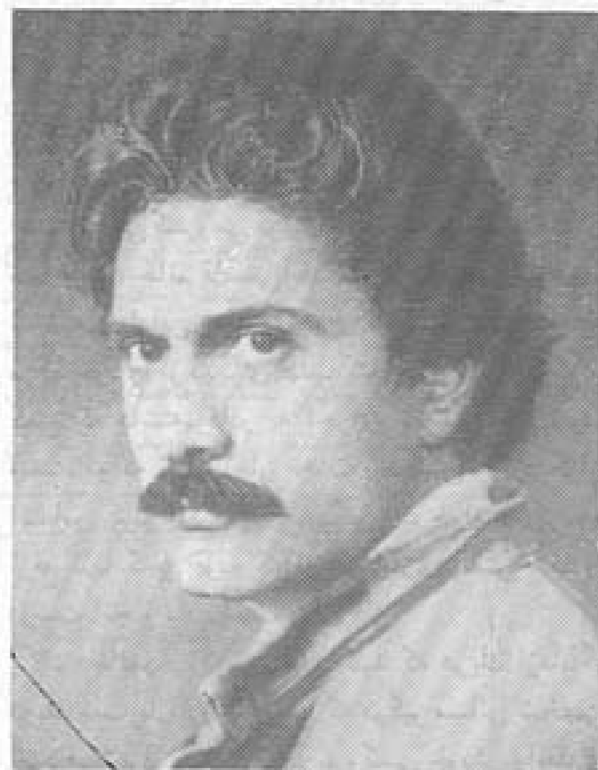
ـ «خانمها، آقایان، باور کنید که هریك ازما،اگر دریك شب بارانی، درحالی که درگیر مسائل شخصی خود هستیم از خیابان بگذریم وکسی خودش راجلوی ماشین ما بیندازد و با چشمهایش مرگ خود راالتماس کند،قدرت گرفتن ترمز نخواهیم داشت. و ازآن فراتر، از کجا اطمینان دارید که اگر ارفع، رل ماشین را می‌چرخاند تا مسیر خود راعوض کند بازهم خانم قاسمی سرراهش قرار نمی‌گرفت؟»

دراینجا، شاید، ارفع هم بلند شود و به او خیره بماند. همه خشك می‌شوند وبا ناباوری به او نگاه می‌کنند. هیچ کس برایش دست نمی‌زند، هیچکس حرفهای او را نمی‌پذیرد وهرکس به محکومیت خود فکر می‌کند. و قاضی دادگاه، اعضای هیأت منصفه را برای شور نهایی، بیرون می‌فرستد.

آقای سلطانی کاغذها را از میان انگشتان رها کرد و به کتابهای قانون خیره شد. فکر کرد که اگر بار دیگر متن دفاعیه رامرور کند بازهم حرف تازه‌ای خواهد یافت. ■



نگاهی به تابلوهای نقاشیخط مهدی سُدیفی



نگارخانه سبز چندی قبل با برپایی نمایشگاهی از آثار مهدی سُدیفی پذیرای علاقمندان این رشتهٔ هنری (نقاشی ـ خط) بود که سالهاست از عمر آن می گذرد درچند دههٔ اخیر به دست استادانی بنام، رنگ و بوئی دیگر به خود گرفته است.

از تابلوهایی که درقدیم، درون کلمات و حروف خوشنویسی شده را با گل و پرنده نقاشی می کردند، تا طراحی حروف وساختن ترکیبهای بدیع امروز، راهی است دشوار که پیموده شده است.

زنده یاد رضا مافی با استفاده از رنگهای بجاو ایجاد فضاهای زیبا وبازی با قلم نی خود تابلوهایی خلق کرده که همگان را مدتها به دیدن آنها مشغول می‌داشت.

مرحوم پیلارام وزند رودی با طراحی کلمات ورنگ آمیزی آنان درکنار هم، پیچش و رقصی آرام و نگران را تداعی کردند. استاد محمد احصایی که با رام کردن طبیعت پرجوش و خروش عوامل خط (نقطه کلمات و حروف)به صورتهای گونه گون، نقاشی شده وبرجسته، شخصّیت دیگری ازترکیبهای درخور تحسین و به یاد ماندنی را به وجود آورد. نصراله افجه‌ای صبورانه با به کار بردن سایه روشن‌هائی دقیق واستفاده از کلمات و جملاتی بر شاٌن، چشم دل را نوازش داد. جلیل رسولی با تکیه برمهارتش در به کارگیری قلم نی‌های جلی و استفاده ازقلم موهای بسیارریز تا درشت ورنگ گذاریهای فنّی وزیبا، و تجربیات پی‌درپی‌اش خلق آثاری دیگر را به خود اختصاص داد و بالاخره دگر باره آنگاه که عقابی بر فراز آسمان پر می گشود و یا جویباری درکناردرختی تنومند جاری می شد گفتگوی کلمات و حروف جاندار قربانعلی اجلی در کارهای «گلگشت» شخصّیتی دیگر درنمود آنان به خود گرفتند.

بی شك زحمات عاشقان و سالكان خطّه هنر خط و نقاشیخط رانمی توان دریك جملهٔ كوتاه برای هركدام به وصف درآورد ویا حق مطلب را آن طور كه باید، بیان كرد.

جایی كه سخن از به یادگار ماندن آثاری است كه هركدام نشانگر عمق تلاشهای بی‌وقفه و سلوكی بایسته و شایسته هنرمندان و چیره دستان بی‌ادعای خاك مقدّس این مرز و بوم و فرهنگ غنی اسلامی ماست. و همگی به نوعی پشتوانهٔ میراث فرهنگی ما.

امامی توان با بهره گیری ازراه طی شده و وقوف به مسیری كه در كنار روند پیشرو هنر و فرهنگ امروز در حال طی شدن است، نگاهی كرد به كوششهای دیگری كه توسط علاقمندانی دیگر، درحال انجام است.

در نقاشی ـ خط همان طور كه از نام آن پیداست طراحی و نقاشی حروف وكلمات باتوجه به تمامی مسائل زیبائی شناختی اعم از رعایت كمپوزیسیون (تركیب بندی)، رنگ، سایه روشن، ایجاد تعادل بین فضاهای منفی ومثبت، ریتم و... مطرح است. هنرمندی كه دراین رشته فعالیت دارد، باید با آگاهی واشراف دقیق بر خط و خوشنویسی درعمل، گرافیسم خط و نقاشی و طراحی (وتسلط بر وسائل مورد نیاز خلق آثاری دراین زمینه) شروع به كار كرده و ادامه راه دهد.

بالطبع ضعف درهر كدام از عوامل یاد شده، كل كار را از درجهٔ اعتبار ساقط می كند و نیز، بحث پیرامون هركدام از آنها، در مورد هر تابلو كه ارزش تجزیه و تحلیل فنّی وهنری راداشته باشد، كاری است مشكل و



حجیم که تنهااز عهدهٔ استادان فنّ بر می‌آید و از محدودهٔ دانش و تجربهٔ حقیر به دور است.

تابلوهای سدیفی به چند گروه تقسیم می شوند: خط نقاشیها (تابلوهائی به اسم ترکیب ـ دفرمه‌ها که با تغییر شکل حروف وکلمات نقاشی شده‌اند ـ کلمه یا اشعاری که به صورت سیاه مشق یا سطری ساخته شده اند) و کلاژ(با چسباندن حروف و کلماتی که قبلاً نوشته و سپس بریده شده‌اند و بر روی صفحه رنگ آمیزی شده نصب گریده‌اند).

اولین و مهمترین مسأله ومشکلی که درکارهای سدیفی به چشم می‌خورد، ترکیب بندی یا کمپوزیسیون است.

فشرده شدن کلمات و حروفی که ناموزون و ناهماهنگ کنار هم گذاشته شده اند و یا بازماندن‌های بی‌دلیل آنان که عملاً کمکی به بهبود ترکیب تابلو نمی‌کنند، بی‌تکلیف ماندن نقطه‌های کلمات که بعضاًتنها به عنوان ایجاد تعادل و کمک به ریتم کار به کار رفته‌اند، کشش‌های غیر هم خانواده ونا مأنوسی که درترکیبهای سادهٔ خوشنویسی نیز باید ازآن دوری جُست.

به عنوان مثال نگاه می‌کنیم به فضای منفی سریع‌الانتقال حرف «ه» مابین تمامی کلمات پیچیده تابلوئی که در زمینه‌ای خاکستری کلمات و حروف سیاه رابا حاشیه‌های طلائی در خود جا داده است. این ضعف زمانی تبدیل به نکتهٔ مثبت تابلو می‌شد که عمداً هنرمند می‌خواست به دلیل مهم بودن واساسی بودن آن فضای منفی ویا آن حرف این انتقال بصری قبل ازدیدن مجموعه کار به بیننده برسد. (غیر ازدرهم رفتن نامتناسب حاشیهٔ کلمات و حروف این تابلو که ریتم آن رابرهم می‌زند و استحکام لازم را از تابلوئی که به نام «ترکیب» عرضه شده سلب می کند).

دوم دفرمه کردن کلمات سدیفی است که اغلب به صورتی کشیده و فشرده و یا موج‌دار ساخته شده‌اند. این دفرمه شدن‌ها نه تنها بر طبق اصولی مشخص (که باید درمورد تمامی حروف وکلمات به طور یکسان اِعمال شود) نیست، بلکه قرابتی نیز با روحیات معنای جمله یا مضمون نوشته شده ندارد. مانند تابلوی:

بهرام که گور می‌گرفتی همه عمر
دیدی که چگونه گور بهرام گرفت

ویا به عنوان مثال، پیچاندن کلمهٔ عشق از همه طرف که شاید منظور، نشان دادن پیچیدگی «عشق» بوده است وهمراه کردن آن بارنگهای تند زرد ـ نارنجی و قرمز: آیا شیوایی و بار معنایی این واژه را به خوبی نشان می‌دهد؟ چه، تغییر حروف و کلمات ویا به رقص درآوردن آنها درصفحه باید درعین روانی و سادگی برطبق قوانینی باشد که هنرمند صادقانه ودرپی ممارست بسیار ابداع کرده باشد بدون آن که به شکل لطیف و سنتی خط که در پی قرون متمادی بدست توانای بزرگان پدید آمده است لطمه ای وارد سازد ـ در واقع توانایی بازی دادن اشکال مختلف خطوط نسخ ـ ثلث ـ نستعلیق و شکسته و غیره ـ غیر از تسلّط خطاط به رموز پنهان مختصّ هنر خود ـ به نوع گرافیسم هر کدام نیز، بستگی دارد که درمحدوده ای مشخص رقم می‌خورد.

سوم، انتخاب رنگ و نوع رنگ آمیزی است.

استفاده از رنگهای بسیار تند وگرم دربعضی ازتابلوها که نشان ازتمایل وی به آنها دارد، (ونه همسانی رنگهابا مطلب وتکنیك کار) تعادل رنگی کارها را نیز برهم زده وقسمتهایی از آنها را چنان به تعبیری در چشم فرو می‌کند که سخت بتوان به قسمتهای دیگر توجّه کرد.

و همچنین به کار بردن نادرست تُنالیته‌های رنگی درکنار یکدیگر که باید به ایجاد عمق و سه بعدی شدن کلمات و حروف دراغلب کارها بیافزاید.

چهارم، تمیز نبودن درحدّ انتظار کلاژهای سدیفی است.

□

پیدا بودن مواد چسبی که برای روی هم سوار کردن اجزای تابلو بکار رفته شده ـ دقیق‌تراش و صیقل نخوردن و رنگ‌آمیزی ناشیانهٔ آنها بدون توجه به جنس کلاژ که از ارزش رنگی اجزاء می کاهد ـ همگی از نقاط ضعف این سری از کارهاست.

□

در کل تابلوهایی که کمتر از نکات یاد شده مبرّا هستند و بهتر توانسته‌اند به حدّ مطلوب خود برسند، آخرین تابلوی نمایشگاه باعنوان: از خاك بر آمدیم و برخاك شدیم ـ تابلویی که برای چاپ کارت دعوت نمایشگاه برگزیده شده است ـ و تابلوی بزرگ چهارقسمتی است که در چهار قاب مربع شکل ساخته شده، می باشند.

از نکات مثبت کارهای مهدی سدیفی (که از سال ۱۳۵۵ تا کنون دربیش از هشت نمایشگاه انفرادی و گروهی شرکت کرده) سعی بر استفاده از تکنیکهای رنگ آمیزی زمینه با ابزار مختلف و تلاش وی برای پیگیری این رشته هنری است ـ لذا سپاس از کوشش‌های وی نوعی وظیفهٔ هنری به حساب می آید.

محّمد رامین ضیاء



نم‌نم باران در خزانی دور

● محمود درویش

● برگردان از انگلیسی: پرویز امین‌زاده

محمود درویش شاعر فلسطینی، به سال ۱۹۴۲ در روستای «بروه» در فلسطین اشغالی متولد شد. او تا پیش از کوچ از فلسطین در شهر حیفا زندگی می‌کرد و در هفته‌نامه الاتحاد قلم می‌زد. و اکنون در حال سفر است و هر از چندی در کشوری عربی اتراق می کند. درویش در مصاحبه‌ای گفته بود: «هر مسافری وقتی از هواپیما پیاده می‌شود، دست در جیب می کند و با لمس کردن کلید خانه‌اش احساس آرامش می کند، اما من بعد از هر سفر به خانه‌ای جدید می‌روم و کلیدی نیست تا به من آرامش دهد!»

از درویش مجموعه شعرهای زیادی چاپ شده که آخراللیل (آخر شب)، عاشق من فلسطین (عاشقی از فلسطین) و اوراق الزیتون (برگهای زیتون) از آن جمله است.



نم‌نم باران در خزانی دور
و گنجشکانِ کبوداند... کبود
و بر گسترهٔ زمین ضیافتی‌ست.
به من مگو پاره‌ای ابرم فراز فرودگاه
چرا که چیزی نمی‌خواهم
از سرزمینم که از پنجرهٔ قطار فرو افتاد
جز دستمال مادرم
و دلیلهای مرگی تازه.

□

نم‌نم باران درخزانیِ غریب
و پنجره‌ها سپیداند... سپید
و خورشید شامگاهی سرخگون‌ست
و من نارنج بُنی از یاد رفته
پس چرا از تخته بند تنم می‌گریزی
به هنگامی که چیزی نمی‌خواهم
از سرزمین خون ـ واژه‌ها و بلبلان
جز دستمال مادرم
و دلیلهای مرگی تازه؟

□

نم‌نم باران در خزانی غمناک
و میعادها سبزاند... سبز
و خورشید انگاره‌ای‌ست.
مگو: ما تو را در مرگ یاسمنها دیدیم.
آه ای فروشندهٔ مرگ و آسپرین
چهرهٔ من شبی بود
و مرگ من جنینی
و من چیزی نمی‌خواهم
از سرزمینم که از یاد بُرد کلام تبعیدیان را
جز دستمال مادرم
و دلیلهای مرگی تازه.

□

نم‌نم باران در خزانی دور
و گنجشکان کبوداند... کبود
و بر گسترهٔ زمین ضیافتی‌ست.
و گنجشکان به زمانی که دیگر باز نمی‌گردد به پرواز درآمدند
و تو می‌خواهی وطنم را بشناسی؟
و هر آنچه را که میان ما است؟
ـ وطن من شادمانه در کندو زنجیر است.
ـ بوسهٔ من با پُست فرستاده شد!
و من چیزی نمی‌خواهم
از سرزمینم که گلوگاهم را بردریده
جز دستمال مادرم
و دلیلهای مرگی تازه....



● برداشتی کاملا آزاد از «هملت» ساخته‌ی کوزینتسوف

پس از دیدن هملت...

● بهناز دُرّه

■ ابتدا سایهٔ روحی که بر امواج خروشان دریا مسلط است دیده می‌شود. روحی با هیأتی عظیم که نظاره‌گر دریاست: دریایی که حکایت از وقوع رویدادهای ناگوار می‌کند، و تقدیری که برای همه وجود دارد، و تمام موجودات به نوعی در سرنوشت و سرانجام خویش بی‌آن که خود بخواهند و آگاهی کامل داشته باشند از آن تبعیت می‌کنند و یا خود را به دست آن می‌سپارند...

اعتقاد به این سرنوشت اجباری در آثار شکسپیر مشهود است.

سایهٔ روح بر امواج متلاطم دریا و بعد «مشعل» حکایت از دگرگونی و خروشی در آینده می‌کند: امواج متلاطمی که زیر پاهایش و تبدیل به گداختگی و فریادی از درون مشعل می‌شود. شعله‌ای که زبانه می‌کشد و همه چیز را با دود خود به سیاهی می‌کشاند و چرخ تقدیری که می‌چرخد، به دست خود انسانها! و درهایی عظیم با چنگالهایی که تمام پلیدیها ونیکیها را در خود محبوس می‌کند. اما حتی در این خفقان نیز چاههایی دهان باز می‌کنند که آب آنها منعکس کنندهٔ حقیقت و واقعیتی است که هیچگاه نمی‌توان آن را مخفی کرد.

خواندن پیام شاه برای مردم و بی اعتنایی آنها، میزان ارتباط و وابستگی مردم با شاه را نشان می‌دهد. مردم با نگاههای بی‌احساس خود نشان می‌دهند که آنچه در دستگاه حکومتی رخ می‌دهد تأثیری در روال زندگی عادی آنها ندارد. در واقع نوعی بیگانگی بین مردم و درباریان وجود دارد.

قدم زدن هملت در میان درباریان و بیگانه بودن او با آنها نشان دهندهٔ همین امر مهم است. او هم چون مردم ساده با این جمع بیگانه است. البته به خاطر ذهنیت بخصوصی که دارد، او می‌اندیشد و به بودن ادامه می‌دهد، چون زندگی را می‌فهمد.

بیان دیدن حکمران توسط هوراشیو و درهم آمیختگی شعله‌ها با صورت هملت، ذهنیت دگرگون شده و شعله‌ور او را به خوبی القا می‌کند. انگار که تمام وجودش آتشی شده و زبانه می‌کشد.

ساعت و مجسمه‌های متحرک حکایت از آدمکهایی دارد که از بالاترین مراتب تا مرگ، و تبدیل شدن به اسکلت را طی می‌کنند. در واقع دو چیز القا می‌شود: یکی سرنوشتی که برای همهٔ انسانها ـ وجود دارد و دیگر سرنوشتی که بر شخصیتهای اصلی فیلم می‌گذرد. آنچه مسلّم است گذشت زمان است و طی شدن آن، که برای تک‌تک انسانها از پست‌ترین تا نیکوترین آنها یک امر واقعی است و گریزی ازآن نیست.

عکس‌العمل اسبها، حیواناتی که در درک رویدادهای غیرمعمول بسیار حساسند و در ضمن نمادی است از نجابتی که خوب انتخاب شده، ـ و فضای وحشت‌آور و ظهور روح را به تماشاگر منتقل می‌کند.

در گفتگوی هملت با پولونیوس می‌بینیم که هملت در شکاف صخره‌ها نشسته. انگار که این سنگهای عظیم و خشن هم او را در هم می‌فشرند و هم از طرف دیگر محافظت می‌کنند. به نظر من هملت با خصوصیت ذهنیش در جایگاهی مستحکم قرار گرفته، در حالی که وزیر نمایندهٔ شخص شاه و بلند مقامترین درباریان، در هوا معلّق است. پس زمینه‌ای که در آن هیچ چیز دیده

نمی‌شود، حتی لکهٔ ابری. و به دنبالهٔ آن، خمیدگی هملت در نشستن و دستهای گره شدهٔ او، نشان دهندهٔ حقیقتی است که بر دوش و وجودش سنگینی می‌کند. نکتهٔ ظریف و جالب توجه در موقع کتاب خواندن هملت است که می‌بینیم ساعت در برابر او در زمینه‌ای کمرنگ و بی‌مایه قرار گرفته. در حقیقت، زمان در او هیچ تغییری حاصل نخواهد کرد.

در دیدار دو دوست قدیمی، ادای گفتگوی هملت همراه با نورپردازی جالب توجهی است: در حالیکه دوربین به هملت نزدیك می‌شود نور بر پیشانی اومرکزیت می‌یابد و ذهنیت برتر او را نمایان می‌کند.

ذکر دیالوگهای «بودن یا نبودن...» در پناه صخره‌ها، باز از محکم بودن جایگاه او حکایت می‌کند و به دنبال آمدن هملت به سوی ساحل و نگاه کردن به امواج دریا، نزدیکی او را با مرگ نشان می‌دهد.

افلیا برای گفتگو با هملت از درون تشعشعات نور داخل می‌شود و هملت با زیرکی تمام می‌فهمد که اینگفته‌ها ازآن اُفلیا نیست و به وجود جاسوسان پی‌می‌برد، از این رو می‌بینیم که هملت با عصبانیت به اطراف می‌نگرد و صحبت می‌کند. اما آنچه زیباست، بالارفتن هملت از پله‌ها و هم سطح قرار گرفتن او با مبدأ نور است در حالیکه اُفلیا در همان جایگاه خود می‌ماند و از حرفهای هملت چیزی را درك نمی‌کند.

صحنهٔ خندهٔ شاه و بعد درباریان و سرباز، نشاندهندهٔ پیکرهٔ جامد سیستم حکومتی است (و نیز زنها که چون عروسکهای کوکی پایین می‌آیند به طوری که پایین آمدن آنها از پله‌ها مشخص نیست). اما حرکت اُفلیا به عنوان موجودی زنده و جدا ازآنها در نظر هملت به خوبی منعکس می‌شود.

گفتگوی کلادیوس با آینه‌ای که در برابر دارد و توسط آن اولین ارتباط را با خود و مخاطبین (تماشاگران) برقرار می‌کند، جالب توجه است. چرا که او با وجود این که به درون خود توجه می‌کند و به نوعی می‌خواهد در مورد خود قضاوتی را صورت دهد، تماشاگران را نیز سهیم می‌کند؛ شمعی که نمایانگر آگاهی ضعیف و نوری ناپایدار است. شمعی حقیر و کم نور که در وجود همه هست و می‌تواند آنها را در مواقع خاص راهنما باشد.

درآمیختگی قهقهه‌های خندهٔ هملت در قتل پولونیوس که با غمی پنهان درآویخته با خنده‌های شیطانی بعدی و بادی که پرده‌ها را به تکان وامی‌دارد از بی‌ثبات شدن و تزلزل قصر و شاه خبر می‌دهد و آمدن سربازان برای بردن هملت در مقابل دراز کشیدن او و آسودگی غیرقابل وصفش، کوچکی و حقیر بودن قدرت سربازان و درنهایت شاه را نشان می‌دهد، دیالوگها نیز چنین امری را بخوبی منتقل می‌کنند و جالبتر از آن، درآوردن کفش توسط هملت است که خود بنوعی آنها را مورد تمسخر قرار می‌دهد و به شکلی طنزگونه ظاهر می‌شود.

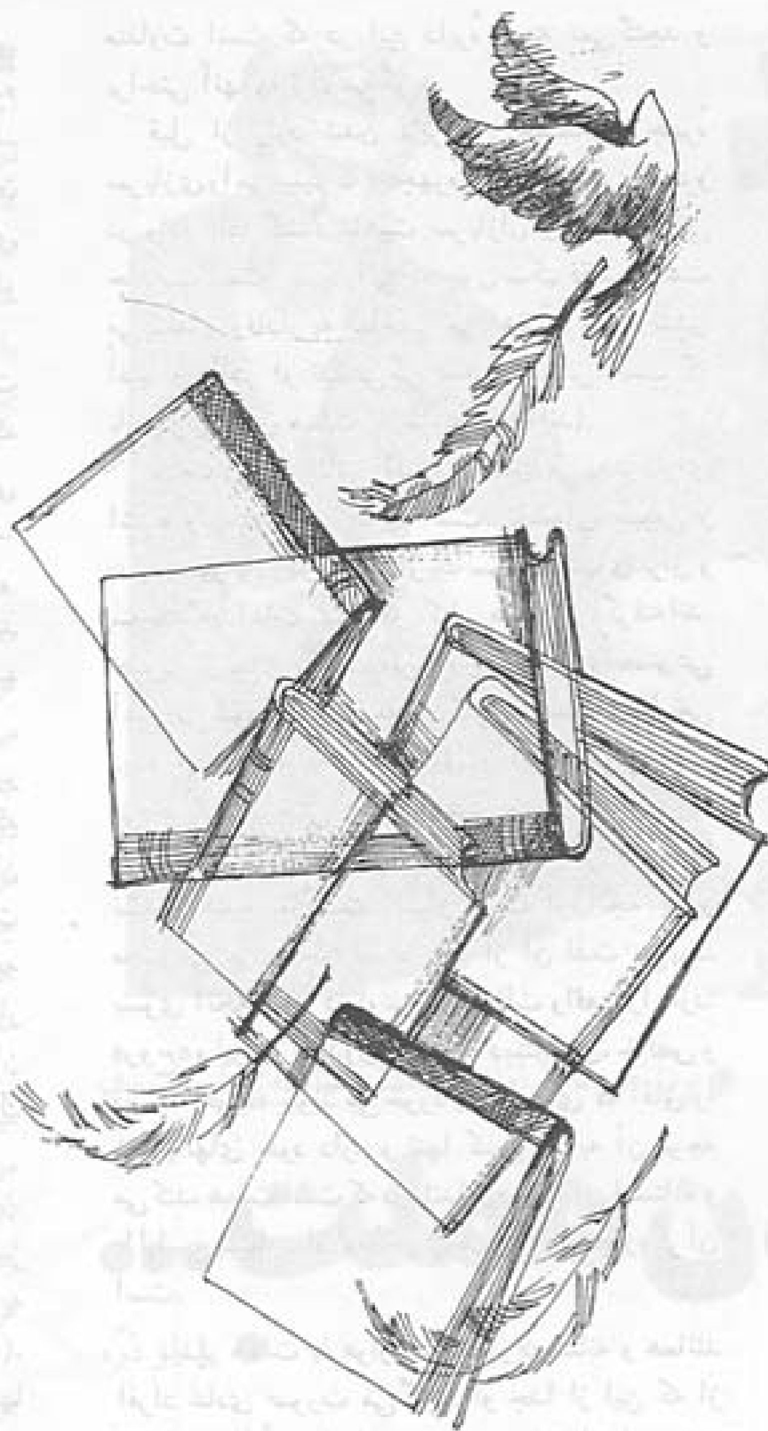
در هنگام ورود به مجلس، او با مشعلی برافروخته مستقیماً به شاه می‌نگرد، با سخنان نیشدارش آنها را ناراحت می‌کند و در آخر هملت با نگاه به یك یك درباریان و دورزدن مجلس و نگاه حقیرانه‌ای که به شاه و بعد به قصر و بالای سر خود می‌کند، تمام این عظمت را بیهوده می‌انگارد. هملت آدمی جدا و متفاوت است که در این دایرهٔ بسته نمی‌گنجد و براحتی آنها را ترك می‌گوید.

قبل از وارد شدن لایرتیس خشمگین چهرهٔ سربازی را می‌بینیم که به چهرهٔ سگ پیوند می‌خورد و در واقع القا کنندهٔ ماهیت سربازان و افراد نظامی حکومت است. سربازانی که چون سگ فقط اطاعت می‌کنند و وفادار به صاحت خود هستند (وارد شدن اُفلیا و ظاهر او تداعی‌گر صحنهٔ نمایش است که بازیگران برای هملت بازسازی کرده‌اند).

صحنه‌ای از اتاق اُفلیا را نشان می‌دهد دارای اشیاء و زمینه‌های زیبایی است. نقشهای طبیعی و بدوی حیوانات در جنگل از یك سو، و نقشهای براق و ساختهٔ ابداعات بشر در کنار هم قرار گرفته‌اند. تصویر از نمای درشت این پارچهٔ جاذب و مصنوعی آغاز می‌شود. بعد فاصله می‌گیرد و نقشهای طبیعی دیده می‌شود و بعد کل اتاق و این تصویر پیوند می‌خورد به درختی که شاخه‌های خود را در آب رها کرده است، و سپس جسد اُفلیا... تمام این صحنه‌ها نشان دهندهٔ بازگشت انسان است از آنچه بطور مصنوعی برای خود میسازد و از آن لذت می‌برد، بسوی آنچه واقعاً در اوست و اصالت واقعی را دارد. «روح» و این روح بدون هیچگونه دستکاری، خالص و دست نخورده پیوند می‌خورد به پرنده‌ای که آفاق را زیر بالهای خود دارد و تنها کسی که به آن توجه می‌کند، هملت است که در بلندای صخره‌ای ایستاده و با لباسی بسیار ساده و ظاهری بدون تزویر نظاره‌گر آن است.

دیدار هملت با هوارشیو بسیار دوستانه و همانند افراد عادی صورت می‌گیرد. او جدا از این که از مقامات عالیهٔ دربار است، خصوصیات انسانی خود را بیشتر حفظ می‌کند، تا آنچه به طور اکتسابی به او آموخته‌اند. گفتگوهای هملت با گورکن دقیق انتخاب شده‌اند. جملاتی که می‌توان غیر از آنچه در فیلم می‌گذرد معنایی مجازی داشته باشد. گفتن اینکه در اینجا (گورستان) هیچ چیز دلیل نمی‌خواهد. به درستی در گورستان هیچ چیزی دلیل خاصی را نمی‌طلبد..! خوابیدن هملت در کنار گور درعین حال که راحتی او را با مرگ نشان می‌دهد، زنده بودن را نیز منتقل می‌کند، چرا که در جهت مخالف آن دراز کشیدن و تنها نظاره‌گر است. او زندگی می‌کند در حالیکه همیشه با مرگ است. شاید کمتر کسی باشد که دست زیر خاك گورستان کند و به مرگ خود بیندیشد. صلیب شکسته و تکیه زدن هملت به آن دستاویز و پایهٔ محکم، جایگاه او را نشان می‌دهد. البته از طرف دیگر اضطراب او نیز به آسانی آشکار است و در حالی که ترسیده به صلیب پناه می‌برد، تنها نقطه‌ای که (مذهب) می‌تواند انسان را از ترس نیستی نجات دهد و شکستگی رن تداعی‌گر راهی است که هملت نیز آن را طی خواهد کرد. صلیب شکسته می‌تواند روشنگر وضعیت اُفلیا نیز باشد، چون طبق قوانین مسیحیت، خودکشی غیرقابل بخشش است. آنچه در اینجا جالب توجه است سوگواری هملت است در مقایسه با لایرتیس. هملت بنابه شخصیت و ماهیت اندیشه‌اش، حرکاتی حساب شده‌تر و درونی دارد. او مانند بقیه افراد با شیون و فریادهای زودگذر عزاداری نمی‌کند. بسیار جاذب و تأثیرگذار به نرمی هرچه تمامتر، همانگونه که در خداحافظی با اُفلیا در اوایل فیلم داشت بازی می‌کند و این تأثیری بسیار شدیدتر بر تماشاگر می‌گذارد تا سوگواری لایرتیس.

در بقیهٔ ماجرا که در واقع نقطهٔ اوج فیلم است، تکلیف همهٔ شخصیتها مشخص می‌شود. نکته‌ای که برای من زیبا به نظر می‌رسید، وداع آخرین هملت است. در دست گرفتن گردنبندی که عکس پدر در آن محافظت می‌شود و نگاه عمیق او به بالا و گفتن حرفهایی که شنیده نمی‌شود، حقانیت و پیروزی او را نمایان می‌کند. پیروزی‌یی که با غمی جانکاه همراه است. او در آخر در دل همان صخره‌ها، در حالی که به افق اشاره دارد به آرامی جان می‌دهد. و با وجود این که می‌میرد ولی همیشه درذهن تماشاگر باقی می‌ماند، با این ظرافت که این شخصیت بجای مانده، قبل از اینکه هملت باشد، انسانی است با تمام خصوصیات متکامل. چنانچه برای حکمرانی جهان برگزیده می‌شود. در این موقع فیلم برای تماشاگر تمام شده و پیام آن به طور غیر مستقیم داده شده است. صحنه‌های بعدی توضیحات اضافی قلمداد می‌شوند. امّا درمی‌یابیم که بعداز قرین شدن جسد هملت با آسمان و رهایی از قصری که در آن محبوس بود، تصویر بر روی همان صحنهٔ اولیهٔ فیلم یعنی سایهٔ روح و دریا تمام می‌شود و من فکر می‌کنم پیام رخر فیلم در این صحنه داده می‌شود. دنیای متلاطمی که دائماً دستخوش رویدادهای متنوع است و ماوراء که با قوهٔ خارق‌العاده‌ای آن را در زیر گامهای خود دارد، امّا مسلّم این است که هیچ نیکی و بدی در جهان برای همیشه پنهان نخواهند ماند. ■



وجوه مشترک شعر امروز

● مریم امینی ـ شیراز

«بنام یکتا سرور دانا»

■ هفتمین کنگره شعر وادب دانشجویان سراسر کشور در کرمان را (۲۹ـ۲۷ آذر ۶۹) می توان یکی دیگر از گامهای مؤثر درایجاد برخورد سالم اندیشه‌ها و

باورهای گوناگون، وتلاش و پویش در نسل عصبی دنیای امروز دانست. آنچه مرا به نگاشتن این سطور واداشت، تلاش صمیمانه ای بود که دانشجویان شاعر در «واقع بینی» و«درست اندیشی» مسایل و مشکلات جاری ادبیات امروز داشتند و می خواستند به درستی شعر خود رابه عنوان گوشه‌ای ازادبیات پس از انقلاب محك زنند. این تلاش صمیمانه را می شد در نشستهای طولانی شبانه دید که گاهی تا صبح بطول می انجامید وبی‌هیچ خستگی و بادقتی موشکافانه، نظرهای یکدیگر رامی شنیدند. گذشته از این که این شاعران به جمع جوان تحصیل کرده دانشگاهی بستگی داشتند،

گامی کوچك ولی در خور توجه را درجهت پویایی نسل خود برداشتند هریك از آنها به فراخور فرزانگی خویش، صادق و صمیمی بر یافتن چه باید کرد امروز پافشاری می کرد. مسئله ای که بیشتر مدنظر بود، عمدتاً این بود که: «چرا شعر امروز یکدست و یکنواخت شده و همگی افقی مشترك یافته اند؟»

درپاسخ به این پرسش باید ابتدا وجوه اشتراك را شناخت و تغییر و تحولاتی که منجر به شعر امروز شده را مرور کرد:

۱. پس از جا افتادن و تثبیت ستونهای «تصویر و تخیل» به شکلی نو و برگرفته از سبك «سهراب سپهری» و ارتباط زندهٔ ذهن بااشیاء و«تشخیص» آنهم بازیبایی وظرافتی که به سخن می‌داد، شاعر دههٔ اخیر به تمامی ازآن سود جست، ابتدا به عنوان راهی نوین و دنبالهٔ طبیعی شعر نو (نیمایی)و درآمدن از پوستین واژه‌های تکراری که بانیازهای عصر حاضر نمی خواند و تناسبی نداشت، سپس به عنوان روپوشی حریرین، نرم و ظریف و اغواانگیز بر سخنانی تند و خشن که نمی‌خواست مخاطب را از خویش براند.

(ناسزاهایی مؤدبانه وسرزنشهایی که دلی را نمی‌رنجاند!) درعوض حرفهایش را زده است و پند واندرزهایش رابجا یا نابجا ارزانی شنونده می کند.

این نکته، باروال غیر طبیعی و ناهنجار خود منجر به مُشکلاتی شده است. نخست این که ارتباط «غیر واقعی» ذهن و رابطهٔ ساختگی شاعر با طبیعت واقعی برون«تخیّل» را که می تواند درعین استواری، ظرافت بخشد وبه شعر، «شعور سنجش» دهد، به «خیالپردازی» تبدیل می کند که تنها یك «نازك اندیشی نا استوار و ناپایدار» است. «تشخّص» وهمبستگی منطقی مستقیم ونامستقیم اشیاء با یکدیگر و با جهان پیرامون انسان (این نظم پنهان) تبدیل به یك گسیختگی درشهر بی در ودروازهٔ شعر می شود.واین یکی ازدلایلی است که سبب می شود شعر ازطول عمر مفید خود در ذهن شنونده به شدت بکاهد.

ازسوی دیگر تصویرسازی افزون برنیاز، سراسر شعر را در برمی‌گیرد وبه مصداق «هرگردی گردو نیست» هر تصویری شاعرانه می شود وهر شعری، تصویر، آنقدر که شاعر، اکنون به جای شعر گفتن، تنها به تصویر ساختن بسنده می کند. اما تنها این مسئله نیست که آفت شعر اخیر می شود و شاعر

امروزی رابه سوی یکدستی و یکنواختی سوق می‌دهد.اینگونه تصویر سازی با ایجاد فضایی نامانوس از ایجازسخن می کاهد و سخن رابیش از پیش پیچیده‌تر می کند وتا ره یافتن به ذهن واندیشهٔ شنونده، مجبور می شود راه بسیار پرپیچ و خمی راطی کند وشاعر همچون «چیستان گویی»، ازبازی گرفتن ذهن شنونده، لذت می برد وبه خاطرِ تصنّع و تکلّف عذاب آورش بجز آشفته ساختن ومعذّب نمودن ذهن کاردیگری نمی کند. این بازی ذرّه ای به برانگیزش و به اندیشه وا داشتن ذهن یاری نمی‌رساند و او را دروادی سرگردانی و نادانی، چراغی برنمی افروزد. به همین روی، شعر تصویری و متخیل امروز، تنها به طرح چیستان می پردازد و تلاشی درایجاد فضای تفاهم و همدردی نمی کند.

پیشتر گفتیم که شاعر «نو»، از این مستمسك ظریف، همچون شاعران پیشین برای به کرسی نشاندن حرف خود یابرای اعلام اعتراض و فریادی خشماگین، به نحوی رندانه‌تر استفاده کرد که گرچه کمی محتاطانه بود، اما اگر به موقع و به درستی و استواری گفته می‌شد، کاری وبُرنده بود.این برگ بَرندهٔ هنری، کم‌کم زاویهٔ «احتیاط» خود را با زاویه «ترس» جابجا می کند. این نوع نگریستن به وضع موجود «آهسته برو آهسته بیا که گربه شاخت نزنه!» افق مشترکِ بسیاری از شاعران ما شده است.

۲. نوگویی و نوپردازی بنا به نیازهای نو که روز به روز بردامنه‌اش افزوده تر می شود، شاعر این دهه را به تعبیری تحت فشار قرار میدهد. عصر، عصر فضاست. عصر تکنیك، فن و کمپیوتر است. عصر سوالهای تستی با چندین گزینه،و فرصت پاسخ، محدود به ثانیه‌ها. درعصر «سرعت» مجال تشریح پاسخ و اطالهٔ کلام نیست مردم نه حوصلهٔ برگویی رادارند ونه وقتش را.اینجاست که شاعر باید به‌راستی «کم گوید وگزیده گوید!»

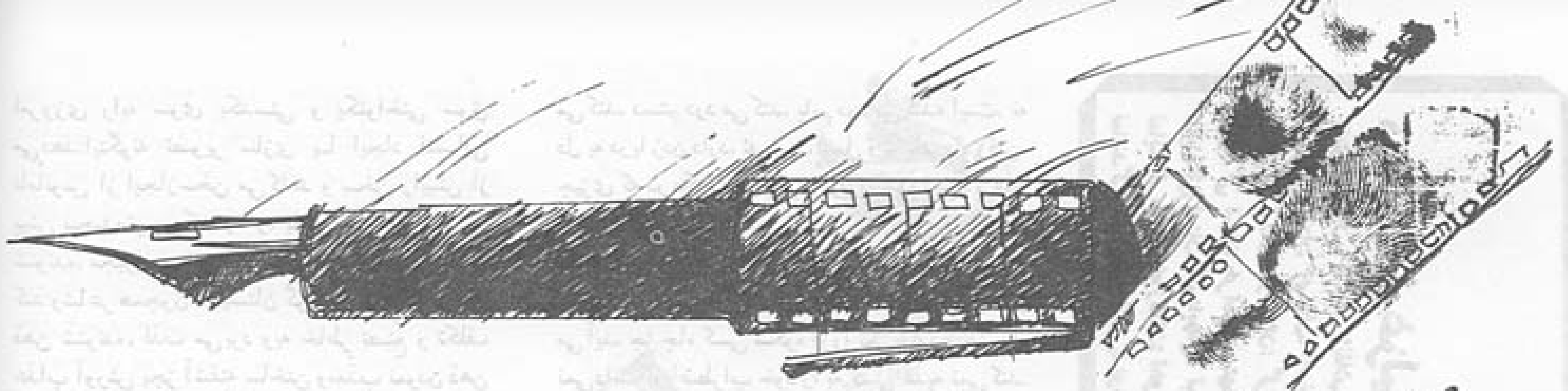
اینها به یکطرف، شاعر به عنوان فردی ازافراد انسانی درعصر حاضر، بنوبهٔ خود زیر منگنه «فضا» و جوّ فشارهای گوناگونی است که باید بنوعی برآنها چیره شود تا کجاوهٔ خود رابه سرمنزل مقصود برساند وطی طریق عمر کند. جوّ پرهیاهو و جنجال برانگیز و دغدغه رابرای شاعر امروز بمثابهٔ طوفان ملخ در کشتزارشعر واحساس عمل می کند و برگهای سبز و برطراوت عاطفه را می خشکاند و شاعر را مجبور به واگردی به «درون» و پرهیزاز «برخورد» می کند.اگر این واگردفراتر رود، شاعر به ذهنیت پردازی روی می آورد واز مردم وجامعه می گریزد. بدین ترتیب شعر، آفتاب نخورده ودامنه نوگوییها و نوپردازیها، بسیار محدود می شود، محدود به خود وپیله‌های اطرافش. این جنبه سبب شده است که شعر دههٔ اخیر بشدت تك رو و فرد گرا شود و تنها از خود، دل خود و دردهای خود بگوید و... بناچار برای رهایی یافتن از این بن‌بست، اگر شاعر نتواند بین «برون و درون» و نیازهای فردی و اجتماعی ایجاد موازنه وتناسب کند وبه درستی موفقیت خود رانسنجد، باید غزل خداحافظی اش را خواند!

۳. از همه خطرناکتر بخش قابل توجهی از شعر امروز، شعر «ناله و زاری کردن» است، شعر «دلم درد می کند، دستم درد می کند، پایم درد می کند» است، نه دل به دریا زدن دارد، نه دست عمل و نه پای راه رفتن، چیزی که در مکتب ما هرگز مأنوس نبوده است و هیچ «راهبر» آن، هرگز نتالیده است و «زار و زبون» سخن نگفته است. حتی «علی» (ع) هم هنگامی که از بسیاری اندوه و« زخمهای زبان بستهٔ دل» به فغان می آید، جز چاه کسی شکوهٔ او را نمی شنود و جز چاه نمی‌داند. او اضطراب خود را به کسی هدیه نمی کند. واین ازبدبختی وناتوانی بسیار ماست که شعرمان تنها، می‌نالد، چیزی نمی گوید. شعر ماحتی دردها را نمی گوید، ناله‌ها را می گوید. («دردِ گفتن» دارد نه دردی برای گفتن!) وهرجا قافیه و ردیف کم می آورد، از واژه‌های سست مایهٔ بیمارگونه یاری می گیرد و شعری را به عرصهٔ وجود میرساند که درون مایه‌ای کم بار دارد.

همین جا می توان نقش بسیار مهم و حیاتی واژه‌ها را در «رسانایی سخن» یادآور شد و کار برد درست و محکم ومطمئن آن برای انتقال پیام. حتی اگر شده، پیام: «دستم درد می کند!» واژه‌ها درشعر باید بتوانند این خطوط «دردناك» رابخوبی ترسیم کنند وبازتاب روشنی از درد رادرچهرهٔ شعر بنمایانند.

۴. پیش ازین رسم بود که شاعر ما بعنوان «مشق» هرروز شعری را ازبرکند وبخواند. نظامی عروضی نیز درکتاب چهار مقالهٔ خود برای شاعر ضروری میداند که دستکم بیست هزار بیت شعر را از برداشته باشد.این مشق گذشته ازاین که سبب میشد عروض و قافیه و صنایع شعری و... در ذهن شاعر حك شده وجا بیفتد، ذهن را آماده و روان می ساخت، دایره واژگانی شاعر را گسترش میداد و درعین حال آموزش معانی و علوم رانیز در برداشت. به بیان دیگر، شاعر ذخایر و سرمایه‌های غنی پیشین را قطره قطره «می نوشید» و با جان «در می آمیخت» و دستاوردش جوششی درونی بود. درست بمثابهٔ یك زنبور عسل که روی گلهای بسیاری با رنگ و بوی گوناگون می نشیندواز شهد آنها می نوشد اما عسلش، رنگ و بوی و طعم هیچ گلی راندارد، درعین اینکه رنگ و بو وطعم تمامی گلها با او و دراوست. اما امروزه شاعر ما، بی اندك توشه‌ای، برای شعرش حساب باز می کند برای مطالعه و غنا بخشیدن به مایه‌های درونی اش کاهل است. هنوز مراحل مقدماتی و دبستان شعر کلاسیك را طی نکرده، پا به عرصهٔ دبیرستان شعر سپید می گذارد. و چون شعرش از ابتدا بی‌هویت شکل گرفته و بی کارنامه بالا آمده است، به شدت آسیب پذیر شده و براحتی «تأثیر» می‌پذیرد (شاید بهتر باشد بگوییم «تقلید» می‌پذیرد) ومی‌توان به سادگی ردّ پای «سهراب» یا «شاملو» را در شعرش یافت. این ادبیات و «شعر بوته‌ای» که ریشه در «سطح» دارد و ره به عمق نیافته است، همان به که به «بوتهٔ فراموشی» سپرده شود.

در پایان نوشتار، برآیند سخن را می توان اینگونه جمع بندی کرد که بعضی از وجوه اشتراك شعر امروز شامل فردگرایی، ذهنیت پردازی، تصویرگویی (چیزی فراتر از تصویر سازی) کمبود ایجاز، کم مایگی، نامسئولیتی و واهمه است. وره آوردش: ترس، اضطراب و بیماری زایی... ■



تأثیر اقتباس ادبی در سینمای ایران

● امیر پورنعمت ـ بندرانزلی

■ آلفرد هیچکاك مشهورترین کارگردان تاریخ سینما، تم اصلی ۴۵ فیلم از ۵۷ فیلمش را از ادبیات وام گرفته و این رقم کمی نیست. گرچه ارزش کار هیچکاك وابسته به اقتباس از آثار ادبی نیست، اما این آمار ارزش ادبیات را در سینما نشان می‌دهد.

اشاره:

□ برای نوشتن این مقوله قریب یك سال وقت صرف شده است. فکر این تحقیق فروردین سال ۶۸ به ذهنم رسید و این تاریخ مقارن بود با هنگامی که درس می‌خواندم برای امتحانات سال چهارم. پس مجبور بودم موضوع را از خانواده‌ام مخفی نگاه دارم. البته می‌توانید تصور کنید با چه مشقّتی. خلاصه همان سال به خیل دیپلمه‌های بیکار پیوسته و از نعمت دانشجو شدن محروم ماندم. به همین دلیل نیز ـ اجباراً ـ این مقاله باید برایم عزیز باشد. چیزی که یك سال با آن زندگی کردم و باعث شد از درس عقب بمانم. به خاطر این تحقیق ناچیز مجبور شدم تماشای بیش از پنجاه فیلم ـ که اندکی از آنها ارزشهای نسبی داشتند ـ را تحمل کنم. دیگر اینکه به دنبال کوچکترین مأخذی سرگردان بمانم و حتی چندبار برای تهیهٔ کتاب کوچکی به تهران بیایم. پس بگذارید در همین ابتدا موضوع خود را روشن کنم که بعدها موجب رنجش برخی نگردد: تا جائی که احتمالاً چه بسا همان مسائل و اختلافات مطبوعاتی پیش آید... در این مقاله قصد توهین به هیچ کارگردان و نویسنده‌ای را ندارم، پس اگر در مواردی قلم، نیشدار می‌شود. امیدوارم هنرمندان مورد نظر از این خطایا چشم پوشی کرده و این بی‌ادبی به «اقتباس ادبی در سینمای ایران» را بر من نگیرند زیرا که می‌دانم کسانی که از آنها نام برده می‌شود دوستداران و طرفداران بی‌شماری دارند. امیر پورنعمت ـ ۱۹ ساله ـ بندرانزلی

■ ادبستان: ضمن احترام فراوان به «روح تحقیق» و کنکاش ادبی و هنری که در نویسندهٔ جوان شهرستانی‌مان آقای پورنعمت وجود دارد، توجه ایشان و سایر خوانندگان عزیز را به نکات زیر جلب می‌کنیم:

اولاً نمی‌توان به درستی در بارهٔ ارزش یك مقاله یا اثر تحقیقی و مقایسهٔ آن با فرصتهای از دست رفتهٔ نویسنده در زندگی، قضاوت کرد، و به همین دلیل ای کاش خوانندهٔ جوانمان کار نوشتن این تحقیق را یك سال به تعویق می‌انداخت.

ثانیاً در بسیاری از مطالب این مقاله، احکام کلّی و قطعی و یقینی صادر شده بود که وظیفهٔ خود دانستیم آنها را از «جزمیّت» خارج کنیم و این تذکر را در ابتدای مطلب بیاوریم که ـ همان طور که در متن مقاله هم اشاره شده ـ ممکن است تمام یا بسیاری از نکاتی که آقای پورنعمت با دقت و تیزبینی به آنها اشاره کرده‌اند، صرفاً از سرتصادف و یا به خاطر نوعی تشابه ذهنی و فکری باشد.

■ اصولاً ـ و با کنار گذاشتن چند اتفاق نادر ـ اقتباس سینمائی از آثار ادبی بسیار خوب، شیرازه این آثار را ـ حتی اگر این اقتباس بسیار عالی صورت گیرد ـ در ذهن بیننده درهم می‌ریزد. مثال روشن این ادعا اقتباسهای ادبی کل تاریخ سینماست. به عنوان مثال هیچکدام از اقتباسهای سینمائی «جنایات و مکافات» و «ابله» به پای آثار جاویدان «داستایوفسکی» نمی‌رسد ـ گرچه کتمان نمی‌کنم پس از دیدن فیلم «جنایات و مکافات» ساخته «لف گولتیانف» به همان اندازه لرزیدم.(وقتی کتاب داستایوسکی را خواندم در نوعی حالت گیجی و مسخ شدگی و بی‌خودی فرورفتم.)

اگر هم کمی به آثار سطح پائین تری نظر بیندازیم، به اقتباس «الفردهیچکاك» از «ربه‌کا»ی «دافنه دوموریه» می‌رسیم. شاید از لحاظ مهارت تکنیکی کمتر فیلمسازی به درجه «هیچکاك» برسد. اما اقتباس او در این فیلم ـ لااقل برای من ـ موجب ابهاماتی شد. رمان «ربه‌کا» چندان پیچیده نیست. اما نام شخصیت اول داستان هیچگاه در طول رمان فاش نمی‌شود. (حتی خیلیها تا از آنها این مطلب پرسیده نشود، متوجه این خلاء در داستان نمی‌شوند) ولی در فیلم «ربه‌کا» این نکته حتی برای تماشاگر عادی موجب سؤال می‌گردد.[۱]

الفردهیچکاك مشهورترین کارگردان تاریخ سینما، تم اصلی ۴۵ فیلم از ۵۷ فیلمش را از ادبیات وام گرفته و این رقم کمی نیست. گرچه ارزش کار هیچکاك وابسته به اقتباس از آثار ادبی نیست اما این آمار ارزش و میزان تأثیر ادبیات را در سینما روشن می‌کند.

در سینمای جهان اصولاً هیچ کارگردانی از اقتباس ادبی ابا ندارد. اما در ایران این موضوع فرق می‌کند. برخی کارگردانها حتی دوست ندارند نام نویسنده اثر اصلی را در فهرست اسامی دست اندرکاران فیلم بیاورند و چنانچه نام وی را هم در فهرست بیاورند بعضاً به عنوان مثال متذکر می‌شوند: «برداشت آزادی از....»

حتی اگر از آنها بپرسید که این فیلم کاملاً همان رمان اصلی‌است که حالا فیلم شده و چرا شما نوشته‌اید «برداشت آزاد؟» دلیل می‌آورند که «برداشت آزاد یعنی همین! وقتی شخصیت پیرزن را به جای دخترها ـ در کتاب ـ انتخاب می‌کنم، و یا دایره‌ها را به لوزی تبدیل می‌کنم، این کار نامش برداشت آزاد است»[۲] گاهی اصلا نام نویسنده را هم نمی‌آورند، اگرچه این نویسنده بسیار هم مهم باشد.[۳]

این اکراه در اعتراف به برداشت از آثار ادبی از کجا ناشی می‌شود؟ تولستوی در کتاب «هنرچیست» به نوعی جواب این سئوال را می‌دهد ـ گرچه منظور تولستوی از این سطور چیز دیگری بوده است.

«در جائی خواندم که تنها در پاریس سی‌هزار نقاش وجود دارد. همین عده هم بایستی در انگلستان و آلمان و روسیه و ایتالیا و کشورهای کوچکتر وجود داشته باشد. از این‌رو در اروپا باید نزدیك به صد و سی هزار نقاش باشد. بی‌شك، همین عده موسیقیدان و هنرمند و نویسنده وجود دارد. اگر این سیصدهزار نفر هریك در سال بیش از سه اثر به وجود نیاورند (بسیاری از آنها در سال ده یا بیش از ده اثر می‌سازند) در سال یك میلیون اثر هنری خواهند ساخت.»[۴]

در اینصورت این آثار به ندرت به دست همگان می‌رسد پس اگر از این آثار برداشت شود، کمتر کسی متوجه این شباهت می‌شود. همانگونه که آقای دکتر «کلانتریان» می‌گوید: «اصولاً ساماراکیس کتابی به نام نقطه ضعف ندارد، بلکه این نام را من روی کتاب گذاشته‌ام و بسیاری از لحظه‌های ناب و شخصیت پردازی‌ها که در کتاب هست حاصل فکر من است.»[۵]

قابل ذکر است که گاهی اتفاقات جالبی باعث عریان شدن حقایق می‌گردد. یك نمونه جالب: پس از آن که کتاب «مادر» اثر «لینوباروکا» با ترجمهٔ خانم فاطمه زهروی چاپ شد، سه فیلم با مضمونی شبیه این داستان در ایران شکل گرفتند. «بهار» ساختهٔ ابوالفضل جلیلی، «آشیانه مهر» نوشتهٔ مرحوم ولی محمدی به کارگردانی جلال مقدم، و «باشو غریبه کوچك» ساختهٔ بهرام بیضائی.

مرحوم «ولی محمدی» که زنده نیست تا توضیح دهد که داستان اصلی را از کجا الهام گرفته و یا برداشته، اما بعضی از زنده‌ها نیز (ضمن رد نکردن این احتمال ضعیف که واقعاً ماجرای فیلم، ساختهٔ ذهن خودشان بوده) این برداشت را حاشا می‌کنند[۶]

قبل از انقلاب کارگردانهای معروفی بودند که از نوشته‌های دیگران اقتباس می‌کردند. از جمله کیمیائی در فیلم «غزل» که از نوشتهٔ «مزاحم» اثر بورخس وام می‌گیرد و چنان این اثر را به صورت ایرانی در می‌آورد که ردپای «بورخس» در فیلم گم می‌شود. اما با کمال صراحت در عنوانبندی ذکر می‌کند که فیلم، اقتباسی است از اثر «بورخس» به نام «مزاحم». حتی نام مترجم را نیز در پی اسم نویسنده می‌آورد.[۷]

«مهرجوئی» نیز از «ساعدی» وام می‌گیرد برای فیلم گاو ـ اما بعد از کم‌آوردن در کارهای بعدی نسبت به آن فیلم، بعضی‌ها موفقیت گاو را از آن ساعدی می‌پندارند. (گرچه بعدها مهرجوئی با هامون و نشان دادن جنبه‌های مختلف موردنظرش در فیلم، این عقاید را زیر سئوال برد.) فراموش نکنیم نقش «سورن کی‌یرکی‌گور» را در هامون، که این حس قوی امانتداری، جای تقدیر دارد و کمتر کسی به این نکات توجه می‌کند. حتی وقتی مترجم کتاب «مادر» اثر لینوباروکا به ساختن فیلم از روی ترجمه‌اش اعتراض می‌کند، حرفش را به هیچ می‌گیرند. خانم «زهروی» در نوشته‌ای نکته مهمی را متذکر شده است:

«آیا این که بدون مشورت و اجازهٔ مترجم و مؤلفی، کارش اینچنین مورد استفاده واقع شود، سنّتی نخواهد شد که دیگر هیچ کس نسبت به کارش احساس امنیت نکند......»

با توجه به اینکه آقای بیضائی در ابتدای تمام کتابها و فیلمنامه‌هایشان عباراتی نظیر: «حق انتشار و اقتباس این نوشته به هرشکل، برگرداند ن به فیلم سینمائی، فیلم تلویزیونی یا مجموعهٔ فیلم تلویزیونی، تبدیل به نمایش صحنه‌ای نمایش تلویزیونی، نمایش رادیونی، تهیهٔ کاست صدا تا تبدیل به اجراهای ویدئو، چاپ در نشریات و مجلات یا هرگونه حق دیگری که از این نوشته ناشی میشود، در حال و آینده منحصر و مخصوص است به نویسنده اثر، می گذارند.»[۸]

هنرمندان ایرانی در گذشته به ندرت در دام غرور و خودپسندی می‌افتادند. این را غربیها می‌گویند. همانگونه که «هربرت رید» در کتاب «معنی هنر» به اختصار بدان اشاره کرده: «ترجیح می‌دهم بگویم که آن خودپسندی یا خودپرستی که از زمان رُنسانس به بعد باعث شده است که هنرمند اروپائی وسیله بیانی مستقل از نیازهای روزانه مردم برای خود ابداع کند، در هنرمند ایرانی وجود ندارد.»[۹]

به نظر می‌رسد هنرمندان [غیر متعهد] ایرانی این تحسین را یا ندیده و یا به خود نگرفته و بسیاری از آنها روز به روز خودپسندتر گشته‌اند. کسانی که شباهتهای کتمان ناپذیر فیلمهایشان را با کتابها حاشا می‌کنند بعضاً می‌گویند که این کتابها را نخوانده‌اند. قابل توجه است که بهرام بیضائی به سرمایه کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان فیلم را ساخت و جالب آنکه «مادر» نوشته «لینوباروکا» توسط همین انتشارات به چاپ رسید.

بنابراین فرض می‌کنیم مرحوم ولی محمدی و ابوالفضل جلیلی این متن را نخوانده‌اند امّا آیا بعید به نظر نمی‌رسد که بهرام بیضائی این رمان را نخوانده و یا دست کم تم اصلی‌اش را شخصی برای ایشان مطرح نکرده باشد؟ همانگونه که سوسن تسلیمی طرح کفشهای میرزانوروزرا به داریوش فرهنگ سپرد. این طرح را برای اولین بار از رادیو شنیدم. از برنامه «قصه ظهر جمعه» تا آنجا که یادم هست در آن داستان، شخصیت اصلی زن و بچه نداشت و عطار نبود، بلکه تاجر محتکری بود. نکته جالب آنکه صحنه انداختن کفشها در اتاق میرزا که در فیلم نشان داده شده، عیناً در داستانی که از رادیو پخش شده بود وجود داشت ـ البته شیشه‌ها فاقد گلاب بودند.

در این جا بحثی از ارزش گذاری بر فیلم «باشو» نیست امّا سخن بر اینست که کاش به حقوق یکدیگر احترام می گذاشتیم و جلو بعضی اعمال دور از شئون هنری گرفته می‌شد. مگر اقتباس از داستان تولستوی و آوردن نام او هم قباحت دارد که آقای بهرام بیضائی در فیلمنامهٔ «زمین» اصلاً نامی از او نبرده و حتی «هرگونه حق نمایش» را منحصر به شخص خود دانسته است؟ گرچه «جعفر والی» از روی این داستان فیلم ساخت و ظاهراً بهرام بیضائی اعتراض کوچکی هم ننمود، زیرا فیلم، عنوان اقتباس از داستان تولستوی را برپیشانی داشت.[۱۰]

این اقتباسها به همین‌جا هم ختم نمی‌شود و در فیلمنامه «روز واقعه»[۱۱]. بیضائی از «عشق مقدس» حسینقلی مستعان و فراتر از آن، حتی از «جرجی زیدان» وام گرفته است.

همان گونه که محمدرضا اعلامی در فیلم نقطه ضعف دایره‌ها را تبدیل به لوزی کرد، بهرام بیضائی در «باشو غریبه کوچك» ابتدای داستان را حذف نمود. پدر شخصیت اول در داستان «مادر»، تعمیرکار رادیو است و در ابتدای داستان «مادر» شخصیت‌پردازی درستی از زندگی پسرك می‌شود یا صحبت از هیولا و اژدهای تمثیلی، در فیلم به گراز تبدیل شده است: «پس همه باید با هم متحد شویم تا گرازها را از بین ببریم.»

«آکیرا کوروساوا» کارگردان معروف ژاپنی در آثار متعدد خود، از آثار بزرگ ادبی استفاده کرده است. وقتی فیلم «ابله» را از روی رمان داستایوسکی ساخت، منتقدان آن را یك شکست خواندند. اما «کوروساوا» می‌گوید: «طبعاً نمی‌توانید مرا با او مقایسه کنید.»[۱۲].

در این جمله نکته مهمی نهفته است: «مقایسه با اثر اصلی». یك فیلم طبعاً نمی‌تواند مانند یك اثر بزرگ ادبی خواننده را تحت تأثیر قرار دهد. در این صورت مُهر بی‌ارزشی بر روی فیلم می‌خورد. شاید فیلمسازان ایرانی از همین نکته می‌هراسند.

امّا فکر می‌کنید لینوباروکا ـ ساماراکیس یا یرزی کازینسکی[۱۳] چقدر برای تماشاگر یا منتقد ایرانی شناخته شده هستند تا مسألهٔ رجحان اثر ادبی از اثر سینمائی پیش بیاید. از یرزی کازینسکی فقط دو کتاب «آنجا بودن» (دو ترجمه به نامهای عروج ـ غلامحسین صالح ـ محمد قاضی و حضور ـ ساناز صحتی) و «پرندهٔ رنگین» (ترجمهٔ فارسی با نام پروازرا به خاطر بسپار ـ ساناز صحتی) چاپ شده. از «باروکاوساماراکیس» جز همان دو کتاب «مادر» و «نقطهٔ ضعف» کتابهای دیگری سراغ ندارم[۱۴].

البته اقتباس از آثار بسیار مشهور دیگر احتیاج به کتمان ندارد. اثر «داشتن و نداشتن» ارنست همینگوی دیگر برای کمتر کسی ناآشناست. آقای تقوایی کوشیده از این اثر یك فیلم کاملاً ایرانی بسازد. و در این کار بسیار موفق بوده، گرچه بعدها متذکر شد از روی همین کتاب، فیلم را ساخته، اما قبلاً گفته بود: «در مورد شایعات مربوط به شباهتهای ظاهری این فیلم با یکی دوفیلم دیگر، امیدوارم که ساخت این فیلم به هیچ فیلم دیگری (که من از کم و کیف آنها اطلاع ندارم) شبیه نباشد. مرزها در همه جای دنیا حداقل در بعضی دورانها شباهتهایی با هم دارند، وقایع مشابه فراوانی در مرزها اتفاق افتاده‌اند و شباهتها اگر در این داستان با فیلم دیگری دیده می‌شود به همین دلیل است[۱۵]

البته «هواردهاکز» فیلم «داشتن و نداشتن» را در سال ۱۹۴۴ ساخته نه در سال ۱۳۶۵. در ناخدا خورشید «مورگان» تبدیل به «خورشید» می‌شود و «هاوانا» به جنوب ایران نقل مکان میکند. بازهم برمیگردیم به تبدیل دایره‌ها به لوزی. آیا تقوائی فیلم «داشتن و نداشتن». را ندیده و یا کتاب آن را نخوانده: «داستان ناخدا خورشید از سالهای دور در ذهن من بود، از سالهای اخر دبیرستان که هنوز در آبادان بودم و تازه شروع کرده بودم به تمرین نویسندگی.»[۱۶] و شاید در همان هنگام هم کتاب داشتن و نداشتن را خوانده و بعدها فیلمش را دیده است. و در این صورت البته اینها همه فراموش شده و فقط قصهٔ «خورشیدو» به یاد ◄

ایشان مانده است[۱۷] از نویسندگان مشهور و نیمه مشهور که بگذریم، به نویسندگان تقریباً مهجور ـ البته در ایران ـ می‌رسیم. «واحه‌کاچا» برای همهٔ خوانندگان شناخته شده نیست، امّا در ایران سه فیلم از روی آثار همین نویسنده ساخته شده است. رقم کمی نیست! سه فیلم از یك نویسندهٔ مهجور. سه فیلم عبارتند از: «گریز از شهر»، «تصویر آخر» و «مهمانی خصوصی» که دوتای اول از قصه «قصاص» این نویسنده برداشت شده ـ متأسفانه به نسخهٔ داستانی که براساس آن «میهمانی خصوصی» ساخته شده، دست نیافتم ـ پس فقط دو فیلم اول را بررسی می کنم. نام «واحه‌کاچا» فقط در تصویر آخر به چشم می‌خورد. جالب آنکه شباهتهای فیلم «گریز از شهر» با داستان «قصاص» بیشتر از تصویر آخر است:

«ما اصلاً از فیلمنامهٔ «گریز از شهر» اطلاعی نداشتیم. پس از شروع فیلمبرداری، اطلاع پیدا کردیم که فیلمی با مضمونی مشابه در حال فیلمبرداری است. به مسئولان بنیاد فارابی مراجعه کردیم. اظهار بی‌اطلاعی کردند. به هرحال بسیاری از چیزها به صورت کلیشه در ذهن آدمها وجود دارد. بعید نیست که سازندهٔ آن فیلم بدون اطلاع از چنین قصه‌ای فیلمش را ساخته باشد، ولی شباهتهای آن فیلم با قصه «قصاص» بیشتر از فیلم ماست.»[۱۸]

با اینهمه به نظر می‌رسد محمدرضا صفوی مطالب را کتمان می کند.

(با توجه به مشاهداتی که داشتم فکر می کنم) اقتباس ادبی در فیلم، تنها به برداشت از یك رمان محدود نمی شود، بلکه یك تابلو یا شعر نیز الهام‌بخش فیلمساز خواهند بود. مانند اثر شعر «نشانی» بر فیلم «خانهٔ دوست کجاست» گرچه داستان اصلی چیز دیگریست و شباهتی به شعر ندارد، اما کلاً همان داستان زیبا، و شعر زیباتر و ساخت بسیار زیباتر از هردو در فیلم کیارستمی نمود بیشتری دارند[۱۹]. گرچه یکی از تابلوهای سهراب سپهری یادآور آن تك‌درخت بالای تپه است.

حتی یك اثر موسیقی نیز می‌تواند الهام‌بخش باشد. قطعهٔ (دانوب آبی) بیش از کل فیلم «آنسوی آتش» نمود دارد. فیلم که تمام می‌شود، تماشاگر کنجکاو می فهمد که منظور کارگردان این بوده که زمینه‌ای را فراهم کند تا «دانوب آبی» اشتراوس را در پایانش پخش کند و هنگامی که از کیانوش عیاری این موضوع را که چرا این موسیقی را به کار برده، سؤال کردم، جواب داد: «لطفاً به نکات تکنیکی اشاره نکنید زیرا جمع، این را نمی‌پذیرد»[۲۰]. در فیلم «بای سیکل‌ران» محسن مخملباف در سکانس «سالخوردگان» پیرزنی هنگام فالگیری می‌میرد، زن فریاد می‌زند: «آهای یکی داره میمیره». به یاد شعر نیما افتادم: «آی آدمها یکتفر دارد می سپارد جان». اصولاً خواندن مداوم آثار در ذهن اشخاص اثرات متفاوتی می گذارد. شاید «محسن مخملباف» هنگام نگارش فیلمنامه‌اش ناگهان این شعر به ذهنش آمده و آن را به این زیبائی و استادانه داخل فیلمش جاسازی کرده است (با توجه به اینکه در فیلمنامه چاپ شده‌ی بای‌سیکل‌ران این قسمت به چشم نمی خورد.) و شاید هم هرگز چنین نبوده و در لحظهٔ ساختن فیلم، هرگز به شعر نیما نمی اندیشیده است.

هنگامیکه فیلمنامهٔ «پرستار شب» توسط خانم منیر وردانی‌پور نوشته شد، شاید ایشان اصلاً داستان «به خاطر عشق» نوشته «فرانسوا کوپه»[۲۱] را نخوانده بوده‌اند امّا بعید نیست که محمدعلی نجفی کارگردان این فیلم این داستان زیبا را خوانده باشد، زیرا بارقه‌هائی از این داستان در فیلم دیده می‌شود ـ مقایسه کنید گردنبند صلیب نشان در پرستار شب را با گردنبند ظریفی که مدال کوچك گرانبهائی بدان آویخته است[۲۲] [که بعداً پرستار را گول می‌زند تا فکر کند فرد مجروح، مسیحی است.]

حتی ممکن است یك اثر که داستان هم نباشد در فیلمی اثر بگذارد. فیلم «آب، باد، خاك» امیر نادری[۲۳] را در نظر بگیرید و با کویر شریعتی مقایسه کنید. کتاب کویر اثر دکتر علی شریعتی از قطعات متفاوت تشکیل شده که در پایان با اتصالی محکم به هم می‌پیوندند. کسی که کتاب کویر را خوانده باشد، فوراً رگه‌هایی از اندیشهٔ خاصّ دکتر را در فیلم «آب، باد، خاك» خواهد دید و تصوّر می کنم اگر دکتر زنده بود فیلم «آب، باد، خاك» را قطعاً تحسین می کرد. «کویر این تاریخی که به صورت جغرافیا نمایان شده است را مقایسه کنید با سکانس ابتدائی فیلم که «خویشاوندی» خود «یکدیگری» دو «خویشاوند» است[۲۴] را مقایسه کنید با آشنائی شخصیت اول با مرد بیابانی و همسرش.

«کویر سرنوشت ناکامی و تلخی و عطش ابدی آدمی است که به آن میوه ممنوع نزدیك شد»[۲۵] که در فیلم «آب، باد، خاك» شاید میوهٔ ممنوع همان شهر و شهرنشینی باشد. شخصی که «مجید نیرومند» نقشش را بازی می کند به سوی آن می‌رود و کاشانه‌اش از دست می‌رود. اشاره کتاب کویر را دریابیم که سخن از قصری بزرگ و متروك است که آرامگاه شهید گمنامی در آن قراردارد و تصویر آن شهید بردیوارهٔ حرم آویخته شده دید که این تصویر... این تصویر... این تصویر.... تصویر خود اوست[۲۶] در فیلم «هامون» نیز در آن سردابه قرون وسطایی اشاره‌ای به این موضوع شده و آن کودکی که بر سر راه نهاده‌اند، در حقیقت خود اوست. او گذشته خود را در کودکی می‌بیند، گویی خودش را نیز برسر راه نهاده‌اند: «نمی‌خواهی بیائی؟ نمی‌آئی؟ می‌خواهی همین‌جا بمانی! دست مرا رها کردی؟ مرا در پای این کوه در سر این راه تنها می گذاری؟ من بی تو چگونه بروم؟ من بی تو راه رفتن نمی‌دانم، نمی‌توانم. من کی بی‌تو یك گام برداشته‌ام چرا مرا رها می کنی؟ مرا به که می‌سپاری.»[۲۷]

«تنها قامتی که قامت فریاد است و تنها هستی‌ای که هستیش را همه در ندایش ریخته و آنرا بی‌هیچ چشمداشتی و بی‌هیچ صلاحی نثار مخاطب خویش می‌کند و این تنها کاری است که انسان در زیر این آسمان کرده است. نه برای زندگی» و او زمین را می‌کند با فریاد تا نه برای زندگی خود بلکه برای ماهیان هم که شده زندگی بیافریند «ای تشنه عزیز من! ایمان مجروح من! من از چشمهای معصوم تو که در این سراب سوخته، قرنهاست به امیدی برمن و دستهای لرزان و آواره من خیره مانده‌اند، شرم دارم.»[۲۸] پس باید بکوشم تا برایت زندگی بیافرینم. این گودال نشد گودالی دیگر و بالاخره یکی به قلب زمین خواهد رسید تا لب تشنه‌ات را سیراب کند. بله کویر اثر جاویدان خلقت است.

اگر هیچ اقتباسی هم در کار نباشد، نوعی تشابه در بعضی مفاهیم وجود دارد و به هر حال کتاب کویر را خارجی‌ها نمی توانند بخوانند امّا فیلمی را که پیرامون «از خودبیگانگی» بعضی انسانهای هموطن ما ساخته شده است را می بینند و حتی به آن جایزه هم می‌دهند.

در برخی از فیلمهای ایرانی ملغمه‌ای از آثار ارزشمند دیده می‌شود، بی‌آنکه اصلاً آنها دخالتی در این آثار داشته باشند. برای مثال شباهت قصر «مندرلی» به قصر فیلم «طلسم» یا حتی نمایشنامه «ریش آبی» اثر مترلینگ یا «پزشك دهکده» اثر کافکا. گاهی آدمهای نکته بین به داستانهایی نظیر «بلندیهای بادگیر» اثر برونته می‌رسند و حتی آتش‌سوزی آخر فیلم را به آرزوهای بزرگ چارلز دیکنز نسبت می‌دهند[۲۹]. گرچه فیلمساز همه را رد می کند و می گوید؛ «طلسم» را خواب دیدم[۳۰]. البته داریوش فرهنگ غیر از اینها کارهای دیگری نیز داشته است. در مورد «کفشهای میرزانوروز» قبلاً نکاتی ذکر شد. دیگر این که فیلمنامهٔ «اتوبوس» که در همان سال همراه «کفشهای میرزانوروز» اکران شد، نیز از همان فیلمنامه‌های «برداشت آزاد» است که این دیگر نه طرحش از خانم تسلیمی است و نه آن را خواب دیده‌اند، بلکه ماجرا از جای دیگری آب می خورد. به سرنوشت فیلمنامهٔ اتوبوس توجه کنید: «اواخر سال ۵۸ یکی از فیلمسازان پس از انقلاب فیلمنامه‌ای به اسم «کوچه ما» به واحد نمایش تلویزیون ارائه کرد که خودش مدعی بود با نگاهی به کتاب «حزب کرامت، حزب سلامت» عزیز نسین تنظیم شده است، این قصه را عزیز نسین خودش از قصهٔ کوتاه دیگرش به نام «اتول» برداشت کرده است. این طرح به علت سفر آن فیلم‌ساز به خارج از کشور مسکوت ماند، در سال ۶۰ محمود دولت‌آبادی با تغییراتی مجدداً آنرا برای ساخت به گروه فیلم و سریال ارائه داد. اما باردیگر مسکوت ماند. بعدها این فیلمنامه‌ها با تغییرات دیگری توسط داریوش فرهنگ در وزارت ارشاد به تصویب رسید و هنگامی که اتوبوس براساس این سناریو ساخته می‌شد، فیلمنامه‌ای با عنوان «پروندهٔ قدیمی پیرآباد» به صورت کتاب توسط بهرام بیضائی منتشر شد که با کمی تغییر، همان فیلمنامهٔ اتوبوس است. گرچه سیمای اقتصاد ما هم در یکی از برنامه‌های خود قصه‌ای شبیه اتوبوس را به شکل نمایش پخش کرد[۳۱].

داریوش فرهنگ هم به راه بهرام بیضائی می‌رود

مخملباف صریحاً در اپیزود اول «دستفروش» یادآور می‌شود که این قسمت براساس «نوزاد» اثر «آلبرتو موراویا» ساخته شده است. داستان موراویا اصلاً به سبك فیلمهای نئورآلیست ایتالیا نمی‌خورد، اما مخملباف با دید کاملا نئورئالیستی به داستان نگاه کرده است. این اولین فیلم مخملباف نیست که از ادبیات کمك گرفته، او که خود نویسندهٔ چیره‌دستی است ـ و شاهد مدعا رمان باغ بلور ـ در توبهٔ نصوح از ادبیات کهن بهره برده و در استعاذه از کتاب شهید دستغیب استفاده‌های زیادی کرده است و این بر

می گردد به تأثیر یك نوشته بریك فیلمساز، (که گاه بعضی شان با صراحت و صداقت اعلام می کنند و گاه، نه) هنگامی که «اوری کورمن» رمان «کرامرعلیه کرامر» را نوشت، گویا تصور نمی کرد با اسکارهای اهدایی به فیلمی که براساس این داستان ساخته خواهد شد، از اثرش فیلمهای زیادی سوژه خواهند گرفت. و پس از آن که هیأت داوران جشنوارهٔ فجر به فیلمهای «گلهای داودی» و «مترسك» جوایز مخصوص اعطاء کرد، این سنت نیز در ایران جاری شد. پس از آن سه فیلم گمشده (صباغزاده) جستجو در شهر (سیفی) و سراب (تمجیدی) ساخته شد که در هر سه مضمون گمشدن یا فرار بچه وجود داشت.

و همان ناسازگاری زن و شوهر نیز در هرسه فیلم مشترك است. در این میان «سراب» شباهت بیشتری به داستان «اوری کورمن» دارد، به خاطر اشتغال به کار شخصیت اول فیلم «حمید تمجیدی» همانند «جوآنا»ی «کرامر علیه کرامر». با این‌همه ظاهراً مشکلات طلاق بوده که چنین دستمایه‌ای برای کار در اختیار فیلمسازان قرار داده است.

در برخی فیلم‌ها، آثار ارزشمند ادبی را چنان مثله کرده‌اند که شاید حتی اگر نویسنده آن فیلم‌ها را ببیند، اثر خود را لابلای آن نخواهد شناخت. برای مثال فیلم «برگ و باد» را در نظر می گیریم:

«در ماه نوامبر ناگهان هوا بدون مقدمه سردشد و این سرما به قدری شدید بود که تمام مردم دهکده را به وحشت انداخت. هنوز چند روز نگذشته بود که بیماری ذات‌الریه در دهکده شیوع یافت. این بیماری با پنجه‌های یخ کردهٔ خود هر روز گلوی عده بیشماری را می فشرد و به زندگی آنها خاتمه می‌داد و بالاخره یك روز هم درخانه این دودختر هنرمند را کوبید. «جانسی» زیبا را به بستر انداخت»(۳۲). اما ببینیم در فیلم «برگ و باد» منصور تهرانی این واقعه چگونه توصیف شده. در فیلم، متناسب با اوضاع روز، زهره از خارج از کشور برمی گردد و به علت خودکشی مادرش، به بستر بیماری می افتد.

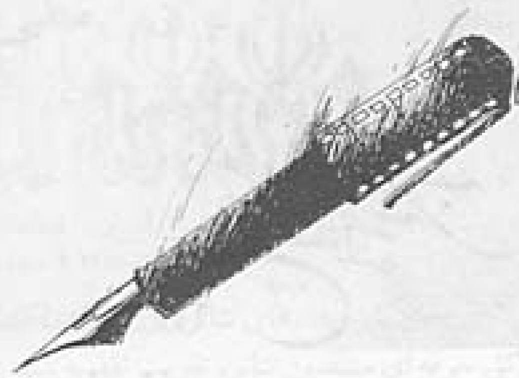
«برمان پیر در طبقه زیر اطاق آنها زندگی می کرد. شصت سال از عمرش می گذشت. او یك نقاش پیر تنبل بیکاره بود که همیشه آرزو داشت یك شاهکار بزرگ و بی نظیر به وجود بیاورد اما هرگز موفق نشده بود.»(۳۳).

«برمان پیر» در فیلم، جایش را به «بابا مراد» داده و البته بابامراد یك نقاش نیست بلکه باغبان ویلاست: «این پیرمرد در آن شب سرد و طوفانی از نردبان بالا رفته تا صبح در زیر فانوس، بکشیدن یك برگ سبز روی دیوار خانه مقابل کنار شاخه مو مشغول بوده است»(۳۴).

گویا سازندگان فیلم، فدا کردن جان «برمان» پیر را برای سلامت «جانسی» بی‌دلیل دانسته و این پایان زیبا جایش را به پایان نامناسب فیلم داده است.

در پایان باردیگر به سراغ آثار بهرام بیضائی می‌رویم. «شاید وقتی دیگر» یکی از بهترین و به اصطلاح «تکنیکی‌ترین» فیلم‌های تاریخ سینمای ایران است. بهرام بیضائی در این فیلم تکنیك گیرائی به کار برده است. گرچه تکنیك به تنهایی کافی نیست.

باز برمی گردیم به هیچکاك در سال ۱۹۶۴، هیچکاك (از باتکنیك‌ترین فیلمسازان جهان) «مارنی» را می سازد. فیلمی که به نظر ناچیز بنده، بهترین اثر هیچکاك است. خود هیچکاك این فیلم را بر اساس رُمان «وینستون گراهام» ساخته است. به پایان داستان «مارنی» توجه کنید: «عاقبت مادر به ظاهر پاك و پاکیزهٔ «مارنی» خودداری را از دست داده و اعتراف می کند که زنی خود فروش بوده است و شبی که ملوانی به او حمله کرده بود مارنی که در آن وقت پنجسال داشته با سیخ بخاری در دفاع از مادرش ملوان را به قتل رسانده است.



«مارنی» تا به امروز هیچ خاطره‌ای از این واقعه ندارد»(۳۵). و به یاد بیاورید صحنه‌ای از «شاید وقتی دیگر» را که «کیان» سر راه گذاشته می شود. پارس سگ در ذهن او مانده تا این که حالا گوئی صدای سگ در گوشش میپیچد، صحنه‌های کابوس یادآور همان صحنه‌های «مارنی» است گرچه برای شباهت کارهای بیضایی با فیلم دیگری باید در سینمای ژاپن جستجو کرد، اما همانگونه که ذکر شد فیلم مارنی کم و بیش موضوعی شبیه موضوع «شاید وقتی دیگر» را تعقیب می کند.

در این نوشتهٔ کوتاه جای فیلم‌های دیگری هم خالی است که محدودیت امکانات از نظر دیدن آنها و یافتن منابع دقیق مربوطه، مجال پرداختن به آنها را از من گرفته است. قبل از آن که به دو علّت مهم که باعث این نوع اقتباس در سینمای ایران می شود اشاره کنم، وظیفه خود می‌دانم این مساله را اضافه کنم که شاید تمامی و یا اکثر مسایل مطرح شده، صرفاً تشابه و یا تصادف باشد.

در سینمای ایران به دودلیل اقتباس ادبی صورت میگیرد. اول اینکه فیلمساز برای کارش به سراغ اثر تضمین شده ای می‌رود تا موفقیت فیلم تضمین شود. دوم آنکه در بسیاری مواقع سناریست برای نوشتن فیلمنامه، داستان به دردبخوری نمی یابد، بنابراین از آثار دیگران استفاده می کند.

علل فرعی دیگری نیز وجود دارد. نویسنده فیلمنامه از قبل در ذهن موضوعی را پرورش می‌دهد. در همین اثنا آثاری به دستش می‌رسد. هنگام خواندن آثار تقارن عجیبی بین فکر خود و داستان موردنظر می‌یابد: در این صورت خط داستان خود را با داستان مورد نظر یکی می کند و آنگاه فیلمی ساخته می شود که نه به اثر نویسنده شباهت دارد و نه به فکر فیلمنامه نویس... ■

پانویس‌ها

۱) «سینما به روایت هیچکاك»، اثر فرانسوا تروفو، ترجمه پرویز دوائی، انتشارات سروش، صفحات ۱۰۴ تا ۱۰۸.

۲) ماهنامه فیلم، شماره شانزدهم، صفحه ۱۳، گفتگو با محمدرضا اعلامی کارگردان فیلم «نقطه ضعف».

۳) فیلمنامه «زمین» نوشته «بهرام بیضائی»، چاپ اول، ۱۳۶۵، انتشارات ابتکار، براساس اثر مشهور تولستوی به نام «یك نفر انسان چقدر زمین احتیاج دارد؟» از کتاب هفت کشور ترجمهٔ جمالزاده.

۴) هنر چیست، لئون تولستوی، ترجمه کاوه دهگان، انتشارات امیرکبیر، چاپ هفتم، ص ۱۵۷.

۵) ماهنامه فیلم، شماره هفت ص ۱۶، اعتراض مترجم نقطه ضعف.

۶) همان مجلّه شماره ۸۷ گفتگو با بهرام بیضائی.

۷) کتاب مجموعه مقالات در نقد آثار مسعود کیمیائی، گردآوری زادن توکاسیان، صفحه ۳۸۹، انتشارات آگاه.

۸) ماهنامه سینمائی فیلم، شماره چهل و یکم، صفحه ۱۱، اعتراض یك مترجم به بهرام بیضائی.

۹) «معنی هنر» نوشتهٔ هربرت رید، ترجمه نجف دریابندری، چاپ اول، ۱۳۵۱، ص ۸۶.

۱۰) فیلم «تا غروب» ساختهٔ جعفر والی و کتاب «زمین» نوشته بهرام بیضائی.

۱۱) فیلمنامهٔ روز واقعه، چاپ اول، ۱۳۶۳، ناشر ابتکار.

۱۲) بازیگری برای فیلم، انتشارات فیلم، ص ۴۲

۱۳) نویسندهٔ کتاب «پرواز را به خاطر بسپار» ترجمهٔ ساناز صحتی، انتشارات هاشمی، چاپ دوم، ۱۳۶۴ که در مورد کودکی است که در جنگ جهانی دوم آواره شده. می گویند منبع الهام دیگر «باشو غریبه کوچك» این داستان بوده، که البته این شباهت کمتر به چشم می خورد.

۱۴) این شاید به منابع محدود من مربوط می شود.

۱۵ و ۱۶) ماهنامه فیلم شماره سی و هشتم، ص ۱۰.

۱۷) همان مجّله، شماره شصت، ص ۵۷.

۱۸) همان مجله، شماره شصت و دوم ص ۸، توضیح فریدون جیرانی نویسندهٔ فیلمنامهٔ تصویر آخر.

۱۹ و ۲۰ و ۲۳) این فیلمها را در شب فیلم کانون فیلم بندرانزلی دیدم.

۲۱ و ۲۲) ترجمه هوشنگ مستوفی در کتاب «آخرین برگ»، چاپ چهارم، ۱۳۴۴، انتشارات امیرکبیر، ص ۲۲۳ و ۲۲۸.

۲۴) صفحهٔ ۷ مقدمهٔ «کویر».

۲۵) همان کتاب، سخنی دیگر.

۲۶) همان کتاب ص ۷۱ «دوست داشتن»

۲۷) همان کتاب ص ۱۱۳ تراژدی الهی.

۲۸) همان کتاب ص ۲۵۶ معبد.

۲۹) ماهنامه سینمائی فیلم شمارهٔ شصت، ص ۴۱

۳۰) همان مجله، همان شماره، ص ۶۹.

۳۱) ماهنامهٔ فیلم، شمارهٔ چهل و هشتم، ص ۱۴.

۳۲) «آخرین برگ، هوشنگ مستوفی، ص۱۹.

۳۳ ـ همان کتاب، ص ۲۳.

۳۴) همانکتاب، ص ۲۷

۳۵) سینما به روایت هیچکاك ص ۲۲۷.



نهمین جشنواره سراسری تئاتر فجر

نهمین جشنواره سراسری تئاتر فجر در روز ۲۴ بهمن ماه کار خود را در ۱۸ سالن نمایش در تهران آغاز کرد

بالغ بر بیست نمایشنامه طی ۵ شب در سالنهای مختلف برای علاقمندان تئاتر و ادبیات نمایشی به روی صحنه می‌رود. نهمین جشنواره سراسری تئاتر فجر در چهار بخش: «جشنواره جشنواره‌ها، نمایشهای ویژه، نمایشهای جنبی و نمایشهای کودکان» به کار خود ادامه داد

شب سیب زمینی، سی مرغ سیمرغ، کبودان و اسفندیار از جمله نمایشهای بخش ویژه هستند. بخش جشنواره جشنواره‌ها به نمایشهای: شورآبساران، حکایتی ساده، بار دیگر باران، شقایق دره، پر پرواز، دلی بای و آهو، قاب بی تصویر، ودل آشوب اختصاص یافته است.

در بخش جنبی شاهد اجرای نمایشهایی نظیر: عیالوار، بلورك، کاکاسیاه، عشق، شیر تو شیر، شیخ صنعان و چه عرض کنم بودیم

عناوین نمایشهای بخش کودکان نیز به شرح زیر بود:

من که باورم نمیشه، خرگوش باهوش و گرگ خسته.

شایان ذکر است که مراسم اختتامیه نهمین جشنواره سراسری تئاتر فجر روز سه‌شنبه ۳۰ بهمن ماه در تالار وحدت ساعت ۵ بعدازظهر برگزار خواهد شد.

همچنین جلسات نقد و بررسی و سمینار بررسی تئاتر امروز از ۲۴ تا ۳۰ بهمن ماه همه روزه در سالن شماره ۲ تئاترشهر برگزار شد

۲۰ گروه برگزیده موسیقی مقامی در ششمین جشنواره سراسری فجر

۲۰ گروه موسیقی مناطق و نواحی ایران به عنوان گروههای برگزیده موسیقی مقامی در ششمین جشنواره سراسری موسیقی فجر برنامه‌های متنوعی اجرا کردند.

شناسایی موسیقی مقامی، موضوع اصلی ششمین جشنواره سراسری موسیقی فجر بود. عرضه این برنامه‌ها از روزهای ۱۳ تا ۱۹ بهمن ماه در سه بخش گروه نوازی، آواز و تکنوازی گوشه‌هایی از اصالتهای موسیقی مقامی صورت گرفت. و در این جشنواره، موسیقی مقامی خراسانی، ترکمنی، مازندرانی، کردی، لری، دهکردی، خرم‌آبادی، آذربایجانی، شهر کردی، بختیاری، شیرازی، بلوچی، بوشهری و... به سمع مشتاقان موسیقی محلی رسید.

گفتنی است که در بخش موسیقی سنتی جشنواره، چند گروه موسیقی از هنرمندان تهران و دیگر شهرستانها، در سالنهای هنری برنامه اجرا کردند. و همچنین ارکستر سمفونیك و کر مرکز سرود و آهنگهای انقلابی طی برنامه ویژه‌ای به هنرنمایی پرداختند.

جوایز مؤلفین، محققین و مترجمین ۴۷ کتاب برگزیده سالهای ۶۷ و ۶۸

مؤلفین، محققین و مترجمین ۴۷ کتاب برگزیده سالهای ۱۳۶۷ و ۱۳۶۸ در اوایل بهمن ماه سال جاری طی مراسمی در موزه هنرهای معاصر تقدیرنامه‌های خود را به همراه ۱۴ سکه بهار آزادی از وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی دریافت کردند.

اسامی برندگان ششمین دوره کتاب سال جمهوری اسلامی ایران در سال ۱۳۶۷ به شرح زیر است:

دکتر محمود بستانی، تالیف در اسات فنیه فی قصص القرآن.

حجت‌الاسلام آقای علی دوانی، تالیف مفاخر اسلام.

حضرت آیت‌الله منتظری، تألیف دراسات فی‌ولایه الفقیه و فقه الدوله الاسلامیه.

مسئولین موسسه ال البیت (ع) لاحیاء التراث تحقیق و تصحیح جامع المقاصد فی شرح القواعد.

دکتر پرویز اتابکی، ترجمه پیکار صفین.

دکتر منوچهر ستوده، تالیف از آستارا تا استرآباد.

بهاءالدین خرمشاهی، تالیف حافظ نامه.

مرحوم دکتر غلامحسین یوسفی و دکتر محمد تقی صدقیانی مشترکا ترجمه شیوه‌های نقد ادبی.

خانم حوری بختیاری، ترجمه چوپان پیر.

دکتر تقی بینش، تألیف جامع الالحان.

دکتر جعفر زعفرانی، ترجمه اصول آنالیز حقیقی.

حسن مدنی، تالیف اصول پی جویی، اکتشاف و ارزیابی.

دکتر علی اکبر ولایتی، تالیف بیماری سل.

دکتر جعفر فرقانی‌زاده، ترجمه اصول مقدماتی بیماری‌های روماتیسمی.

دکتر محمدرضا اخوان لیل آبادی و شاپور طاحونی مشترکا تالیف تحلیل سازه‌ها.

دکتر پرویز جبه‌دار مارالانی، ترجمه سیستمهای کنترل نوین.

دکتر حسن سرایی، ترجمه رگرسیون چند متغیری در پژوهش رفتاری.

محمود پاینده، تالیف فرهنگ گیل و دیلم.

خانم دکتر نوش‌آفرین انصاری، تالیف مدخل تاریخ شرق اسلامی.

پرویز پیر، ترجمه قلمرو و مرزهای منطق صوری.

ایرج افشار سیستانی، تالیف مقدمه‌ای بر شناخت ایل‌ها، چادرنشینان و طوایف عشایری.

دکتر غلامحسین سرمدنیا و دکتر عوض کوچکی مشترکا ترجمه جنبه‌های فیزیولوژیکی زراعت دیم.

مهرداد نیکنام، تألیف کتابشناسی حافظ.

مهندس علی رضا برارش، تالیف المعجم المفهرس لالفاظ الاصول من الکافی

دکتر غلامعلی حداد عادل، ترجمه تمهیلات.

دکتر علیرضا کیامنش، ترجمه استدلال آماری در علوم رفتاری.

موسسه ال البیت (ع) لاحیاء التراث تحقیق و تصحیح تفصیل وسائل الشیعه الی تحصیل مسائل الشریعه.

دکتر عبدالکریم سروش، ترجمه فلسفه علوم اجتماعی.

دکتر عزت الله عراقی، تالیف حقوق بین‌المللی کار.

خانم ژیلا آزاد و دکتر عبدالرضا سلاجقه و دکتر مجتبی شمسی پور و دکتر کاظم کارگشا، ترجمه اصول تجزیه دستگاهی.

دکتر علی درویش‌زاده تالیف پترولوژی تجربی و کاربردهای آن.

مرحوم دکتر مسعود فرزان، ترجمه نخستین درس در جبر مجرد.

دکتر ابوالقاسم بزرگ نیاز ترجمه نظریه آمار.

دکتر ناصر توحیدی، تألیف احیای مستقیم.

دکتر منصور نیکخواه بهرامی، تالیف تئوری ارتعاشات و کاربرد آن در مهندسی.

مهندس پاپور طاحونی، تالیف طراحی سازه‌های بتن مسلح.

دکتر محمد تقی بانکی، ترجمه برنامه‌ریزی شبکه‌ای.

مهندس آلن باغداساریان و دکتر احمد حاجی فیروزآبادی مشترکا ترجمه خطوط امواج و آنتن‌ها.

دکتر عبدالکریم بهنیا، تألیف قنات سازی و قنات داری.

دکتر غلامحسین رضانژاد (نوشین)، تالیف اصول علم بلاغت در زبان فارسی.

حسین فتاحی تالیف آتش در خرمن

جعفر ابراهیمی، تالیف یك سنگ و یك دوست.

دکتر عبدالهادی حائری، تألیف نخستین رویاروییهای اندیشه‌گران ایران.

دکتر منصور رستگار فسائی، تحقیق و تصحیح فارسنامه ناصری.

دکتر عنایت‌الله رضا، ترجمه شهرهای ایران در روزگار پارتیان و ساسانیان.

در پایان این مراسم، اعلام شد: مرحوم دکتر غلامحسین یوسفی سکه‌های اهدایی خود را قبلا برای امر تحقیق دانشجویان رشته‌های ادبی و دکتر حداد عادل نیز هدایای خود را برای تاسیس کتابخانه‌ای در دارخوین محل شهادت برادرش مهندس حداد عادل اهدا کرده است.



نمایش قدیمی‌ترین فیلمهای سینمایی در جشنواره

۲۹ فیلم سینمایی که بین سالهای ۱۸۹۳ تا ۱۹۶۹ ساخته شده‌اند، در بخش «گنجینه‌های فیلمخانه‌ای» نهمین جشنواره بین‌المللی فجر نمایش داده می‌شود. این فیلمها از کتاب «از این صد فیلم با ارزش تاریخ سینما مراقبت کنیم» ساخته «فرناندووی جامانتو» برگزیده شده‌اند. «جامانتو» منتقد و نظریه‌پرداز ایتالیایی پس از نظرخواهی از نوزده منتقد و مورخ معروف سینما درباره فیلمهای برجسته تاریخ سینما که تا پایان دهه هفتاد ساخته شده‌اند، کتاب مذکور را منتشر ساخت.

جشنواره بین‌المللی فجر در نظر دارد از این دوره به بعد باقی این فیلمهای منتخب را نیز در جشنواره‌های بعدی فیلم فجر به نمایش درآورد.

سرقت بزرگ قطار، جویندگان طلا، عصر جدید، ناپلئون، متروپولیس، همشهری کین، و رم، شهر بی‌دفاع از جمله فیلمهایی هستند که در نهمین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر نمایش داده شدند

فیلم «دندان مار» در فستیوال بین‌المللی فیلم برلن

ایران در چهل و یکمین فستیوال بین‌المللی فیلم در برلن (برلیناله) که از ۲۶ بهمن تا ۷ اسفند برگزار می‌شود، شرکت می‌کند.

فیلمی که از سوی ایران در این جشنواره نمایش داده می‌شود، «دندان مار» اثر مسعود کیمیایی» است. فیلمهای منتخب برای نمایش غالباً محصول کشورهای اروپایی است. فیلم افتتاحیه فستیوال، محصول فرانسه به نام «اورانوس» به کارگردانی «کلودبری» و با شرکت «جراردد‌پاردی» و «فیلیپ نویره» بوده و داستانی از یك ده کوچك فرانسه پس از جنگ جهانی دوم را نمایش می‌دهد. در فستیوال فیلم «برلیناله» درکنار فیلمهای اروپایی ۵ فیلم از آمریکای شمالی، دو فیلم از امریکای لاتین و دو فیلم از چین در کنار فیلم ایرانی مذکور به نمایش گذاشته خواهند شد.

تشکیل کانون ملی منتقدان تئاتر

کانون ملی منتقدین تئاتر (مرکز انجمن جهانی منتقدین تئاتر در جمهوری اسلامی ایران) فعالیت رسمی خود را آغاز کرد.

برخورد فعال با رویدادهای تئاتری کشور، حمایت از علائق حرفه‌ای منتقدین تئاتر، تقویت نقد به عنوان يك قاعده و ثبت مبانی آن از جمله وظایف این کانون تعیین شده است.

اعضای نخستین هیات مدیره کانون (پس از انصراف آقای علی منتظری از عضویت در هیات مدیره) به ترتیب عبارتند از: علی شیدفر، حسن فتحی، هما کلهری، جبار آذین، محمد آقازاده.

همچنین تمام کسانی که به نحوی در مطبوعات و رسانه‌های مجاز کشور در امر تئاتر فعالیت می‌کنند، می‌توانند به عضویت این کانون درآیند. نویسندگان، مترجمان و پژوهشگران هنرهای نمایشی نیز به عنوان اعضای افتخاری کانون شناخته خواهند شد.

آثار نقاشی خط و خط مجسمه در نگارخانه سبز

نگارخانه سبز از شانزدهم تا ۲۵ بهمن ماه سال جاری میزبان آثار نقاشی خط و خط مجسمه نصرالله افجه‌ای، هنرمند معاصر است.

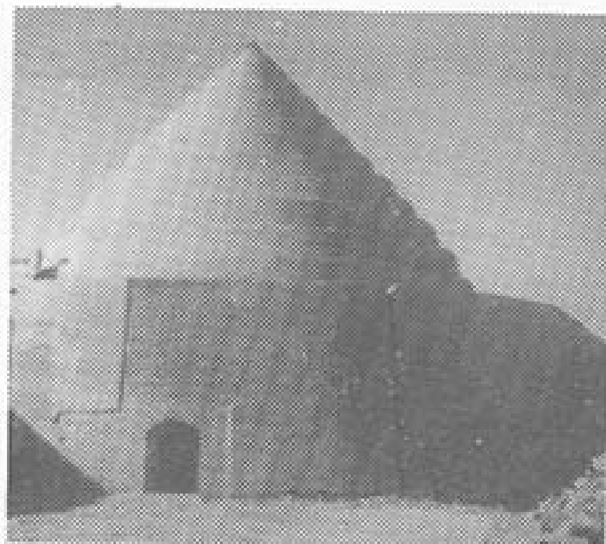
ادبیات و سینمای فرانسه در جشنواره امسال

پانزده فیلم سینمایی بخش «ادبیات و سینمای فرانسه» در نهمین جشنواره بین‌المللی فیلم فجر نمایش داده می‌شود. سرگذشت آدل هه، بینوایان، بازی تمام شد، با عشق شوخی نمی‌کنند، پول، ترز راکن و كك مکی از جمله این فیلمها هستند.

شایان ذکر است که مسئولین برگزاری جشنواره از دوره گذشته درصدد برآمدند تا فیلمهایی را که با اقتباس از آثار ادبی معروف جهان از کلاسيك تا جدید ساخته شده است، در جشنواره به نمایش بگذارند.

در جشنواره هشتم فیلمهایی که از آثار ادبی کشورهای مختلف تهیه شده بود به نمایش درآمد. ولی در سالهای بعد نظیر جشنواره امسال، فقط فیلمهای سینمایی ساخته شده از روی آثار ادبی يك کشور نمایش داده می‌شود.





کرمان، یکی از ۵ شهر تاریخی ایران

به تصویب شورای عالی شهرسازی و معماری ایران، شهر کرمان به عنوان یکی از پنج شهر فرهنگی ـ تاریخی کشور تعیین شده و از این پس فعالیتهای وزارتخانه‌های مربوط به امور فرهنگی بیشتر در پنج شهر تهران، اصفهان، شیراز، کرمان و تبریز متمرکز خواهد شد.

این مطلب را مدیرکل بافتهای شهری وزارت مسکن و شهرسازی ضمن شرکت در جلسه کمیسیون ماده پنج اعلام کرد. در این جلسه پس از بررسی طرح تفصیلی و بافت قدیم شهر کرمان، محدوده مرکزی شهر به عنوان محور فرهنگی و تاریخی کرمان تعیین شد.

حذف شبکه ترافیکی میدان ارگ و بستن راههای ورود و خروج خودروها به میدان و در نظر گرفتن میدان ارگ به عنوان نمایشگاه بزرگ دائمی کرمان از دیگر تصمیمات متخذه در این جلسه بود.

جشنواره بین المللی مالمو و فیلم «ماهی»

فیلم «ماهی» در جشنواره بین المللی «مالمو» که از ۲۴ الی ۲۹ دی ماه در سوئد برگزار شد، شرکت جست و جایزه پروانه زرین چهارمین جشنواره بین المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان را به عنوان بهترین فیلم بلند به خود اختصاص داد. این فیلم تاکنون درچندین جشنواره خارجی حضور یافته و موفق به اخذ جایزه اول بخش سمینار کودکان و نوجوانان جشنواره بین المللی برلین در سال ۱۹۹۰ شده است.

فیلمهای منتخب چندین جشنواره بین المللی در جشنوارهٔ جشنواره‌ها

۲۳ فیلم منتخب از چندین جشنواره بین المللی در بخش «جشنواره جشنواره‌ها» در نهمین جشنواره بین المللی فیلم فجر نمایش داده می شود.

فیلمهای مذکور تاکنون در چندین جشنواره بین المللی مانند: «کن، برلین، مونترال، ونیز و...» حضور داشته و موفق به کسب جوایزی نیز شده اند.

اسامی برخی از این فیلمها به شرح زیر است:

بی انتها، آشوب، نقطه تلاقی، شبهای سیاه، و نسان و من و آخرین ملکه.

برنامه‌های وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در ایام دهه فجر

در دهه فجر امسال علاوه بر برگزاری هشتمین دوره کتاب سال جمهوری اسلامی ایران، ۲۸ کتابخانه عمومی در سراسر کشور افتتاح و مورد بهره برداری قرار گرفت.

همچنین دهمین نمایشگاه و فروشگاه بزرگ کتاب فجر از ۱۲ تا ۲۲ بهمن ماه سال جاری در محل دائمی نمایشگاههای بین المللی تهران دایر خواهد بود. در این نمایشگاه ۲۵۰ ناشر داخلی با حدود ۹ هزار عنوان کتاب در موضوعات متنوع، کتابهای خود را با تخفیفهای مناسب به فروش می رسانند. ضمناً در پایان به منظور تشویق ناشران به عرضه آثار ارزشمند با کیفیت مناسب تخفیف ویژه و رعایت ضوابط نمایشگاه، ناشران نمونه انتخاب و معرفی خواهند شد.

گفتنی است که ستاد خارجی دهه فجر امسال میزبان ۱۸۳ میهمان از ۵۲ کشور جهان است و بیش از ۸۰ درصد از این مدعوین برای اولین بار میهمان جمهوری اسلامی ایران هستند که از کشورهای اروپا و امریکا، آسیا، اقیانوسیه، آفریقا و کشورهای عربی برای شرکت در این جشنواره دعوت شده‌اند.

اسامی داوران بخشهای مسابقه‌ای جشنواره امسال

اسامی داوران بخشهای مسابقه‌ای نهمین جشنواره بین المللی فیلم فجر به شرح زیر اعلام شد:

۱ـ مسابقه سینمایی ایران: فرهاد صبا، منوچهر عسگری نسب، محمد علی نجفی، ابراهیم حاتمی کیا و علیرضا شجاع نوری.

۲ـ مسابقه فیلمهای اول و دوم فیلمسازان ایرانی: رخشان بنی اعتماد، پروانه معصومی، کیانوش عیاری، رسول ملاقلی پور و علیرضا رئیسیان

۳ـ مسابقه آنونس، عکس و پوستر فیلم: محمد احصایی، مهدی دادگو و محمود کلاری.

شکل دگر خندیدن

«شکل دگر خندیدن» دفتری از اشعار طنزآمیز محمد صالحی آرام، در قالب‌های کهن و آزاد در ۱۷۰ صفحه زیر چاپ است.

روی جلد این کتاب که توسط نشر کوبه منتشر می شود، کار «مرتضی ممیز» و طرحهای آن از «بهمن رضائی» است.

آثار صالحی آرام به نظم و نثر از سالهای ۱۳۳۸ تاکنون در نشریات اطلاعات هفتگی، توفیق، کشکیات، تهرانمصور، فردوسی، مجله کاریکاتور، فکاهیون، هدف و گل آقا به چاپ رسیده و صفحه «زیر آسمان کبود» اطلاعات در سالهای ۵۴ تا ۶۱ را می توان از کارهای مستمر وی شمرد.

بکوشید و کردار مردان کنید
پناه از بلاها بسنده‌وران کنید

چو کوشش ز اندازه اندر گذشت
چنان دان که کوشنده نومید گشت

بر آن کس که در کار سستی کند
همه رای و آهنگ پستی کند

چو کوشش نباشد تن زورمند
نیارد سر از آرزوها به بند

بکوشید و جوید به کوشش جهان
خداوند هنگام هر بی‌گمان

که اندر جهان بی ز رنج نیست
کسی را که کاهل بود گنج نیست

برنج اندر است ای خردمند گنج
نیابد کسی گنج نابرده رنج

بیا تا جهان را به بد نسپریم
بکوشش همه دست نیکی بریم

